أرشيبالد مكليش

الشعر والتجربة

دار اليقظة العربية
للتأليف والترجمة والنشر





الشعر والتجربة

نُشر بالاشتراك مع
مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر
بيروت - نيويورك
١٩٦٣

الشعر والتجربة

تأليف : أرشيبالد مكليش

ترجمة : سلمى الخضراء الجيوسي

مراجعة : توفيق صايغ

منشورات :

دار اليقظة العربية

للتأليف والترجمة والنشر

المسهمون في هذا الكتاب

المؤلف : أرشيبالد مكليش

من رواد الشعر الامريكي المعاصر . حفلت حياته وأعماله بتجارب واختبارات في حقـــول متعددة أهّلته للخوض بشكل متفرّد في مواضيع الشعر، والتحدث عن التجربة الانسانية كما يعرفها الشاعر.

خَبرَ التعليم الجامعي عندما حاضر طيـــلة عشر سنوات في جامعة هارفارد، وتقلّب في مختلف المناصب الادارية والحكومية فكان أميناً لمكتبة الكونجرس، ومساعداً لوزير الخارجيـــة، ومديراً لمكتب الوقائع والاحصاءات الامريكية، كما كان أول مندوب للولايات المتحدة في مجلس ادارة اليونسكو . وهو بالاضافة الى ذلك من أوائـل محرري مجلة فورشن « FORTUNE » وقد حصل على جائزة بولتزر ثلاث مرات تقديراً لأعماله الأدبية المختلفة .

المترجمة : سلمى الخضراء الجيوسي

شاعرة مشهورة . تلقّت تعليمها الثانوي في كلية شميدت بالقدس، والجامعي في الجامعـــة الامريكية في بيروت حيث نالت شهادة بكالوريوس في الآداب سنة ١٩٤٥ .

صدر لها ديوان « العودة من النبع الحالم » عام ١٩٦٠ . وقد ترجمت عـــدة كتب أدبية شهيرة، كما أسهمت في امداد المجلات والصحف الادبية بالمقالات والابحاث النقدية .

المراجع : توفيق صايغ

من الشعراء العرب المجددين . ولد في سورية ، وتلقى دراسته الثانوية في الكلية العربية بالقدس ، والجامعية في الجامعة الامريكية في بيروت، كما درس الأدب الانجليزي في جامعتي هارفارد واكسفورد.

له عدّة مؤلفات وابحاث نقدية شهيرة .

القسم الأول

الوسائل المؤدّية إلى المعنى



الفصل الأول

حين تكون الكلمات أصواتاً

اذا أراد امرؤ ان يصيد أسداً فأول ما يبدأ به افتراضه وجود أسد ، كسماع زئير في الليل ، وافتراس ولد او ثور ، وآثار ضخمة في الدرب الذي تسير فيه النساء ، ورائحة اللحم القديم تحت الشجيرات الشائكة وقـــد راح الشيوخ يتفحصونها متأملين .

وهذا هو الحال في السعي وراء الشعر ، فالمرء يبدأ بافتراض وجود شيء اسمه شعر ، وثم يسعى ليستكشفه .

ولكن الفرق بين المسعيين هو ان المرء يعرف سلفاً كيف تكون هيئة الاسد عندما يواجهه، بينما نرى ان الغاية جميعها في سعي المرء وراء الشعر هي ان يكتشف ، عندما يتوصل اليه ، ماهية القصيدة .

ولذا فان الصعوبة الرئيسية في هذا العمل تكمن في بدايته ، فالسعي وراء الشعر يجب ان يبدأ اجمالاً حيث يأمل ان ينتهي ، أي بتقرير عن هدف هذا المسعى . وهنا يكمن الخطر . فأنت ان بدأت بتقرير خاطىء ، انتهى تقريرك

الى ان تصور عنقاء خاطئة او كركدنا خاطئاً او أي مخلوق اسطوري يتكشف في النهاية .

والمرء في ميدان الشعر بحاجة الى رائد ثقة، رجل رأى واستبان ثم عاد، ولن يكون هذا الرائد الا شاعراً . أما النقاد فهم كمن يضع خرائط لجبال العالم الذي يرودونه ، غير انهم هم انفسهم لم يتسلقوا تلك الجبال قط .

وقد اتخذت فيالسنوات العشر الماضية رائداً يهدي خطاي وكان ذلك الرائد شاعراً صينياً وقائداً حكم عليه بالموت في سنة ٣٠٣م لخطأ ارتكبه وهو انه خسر معركة . غير انه كان قبل هذه الحادثة الحاسمة قد استطاع ان يجد وقتاً لكتابة ما يسمى «فو» بالصينية (Fu) وهو قصيدة نثرية مطولة تحدث فيها عن الادب عامة وعن فن الشاعر خاصة . ذلك هو الشاعر لوتشي الذي لم تنجح قصيدته قط ، لسبب او لآخر ، في ان تشق طريقها الى خارج المملكة السماوية (الصين) مع انها كانت محط اعجاب أشهر شعراء الصين مدة طويلة . ولم يعرفها الكتاب الغربيون الا في جيلنا . ولكن ما ان ترجمت هذه القصيدة وغدت في متناول اليد ، وبخاصة في ترجمة زميلي اشيلس فانج — (Achilles Fang) حتى ادرك القراء في الحال تفوقها الفذ الذي لا مرية فيه . وفي تلك القصيدة يتحدث لوتشي بما يناسب عصرنا بأكثر مما فعل ارسطو او هوراس . واذا تأمل القارىء الاراء التي تبدو للوهلة الاولى محض تعبيرات جاهزة (كليشهات) من البيان الصيني، تتم لوحدها عن لمع من المعرفة تشع من وراء الجبال التي يجب ان يقطعها الساعون وراء الشعر .

تبدأ قصيدة «فو» بتوضيح نثري قصير متواضع للأسباب التي حدت بالشاعر الصيني الى القيام بهذا العمل الطموح المجهد . فهو يقول انه كلما درس انتاج

الادباء الكبار اطرى نفسه لانه يعرف كيف تعمل عقولهم – ادعاء جذاب قد يدعيه أي منا اذا كان في مثل صراحة لوتشي . ولكن للكاتب كبرياؤه ايضاً . فهو شاعر – ولذا فهو ، كما يعبر بلباقة حاذقة، يصقل مقبض فأسه ويده ممسكة بمقبض فأس أخرى . ويختم كلامه بقوله : « ... ان كل ما استطيع قـــوله قد أثبته هنا » . وأول ما يجد نفسه قادراً على ان يقوله هو كيف تمثل القصيدة قصيدة سوية مكتوبة :

يجلس الشاعر على محور الاشياء ويتأمل في سر الكون ، ويغذي عواطفه وعقله على مآثر الماضي العظيمة . واذ يتقلب مع الفصول الاربعة ، يتنهد لمرور الزمن .

واذ ينظر الى ملايين الاشياء ، يفكر في تعقيد هذا العالم .

فيحزن لتساقط الاوراق في الخريف المفعم عنفواناً .

وتملؤه غبطة اكمام الزهر الناعمة في الربيع العطر . ويعـــاني البرودة وقلبه حافل بالرهبة .

فاذا اطمأنت روحه حول نظرته الى الغيوم ، وروى نتاج الاسبقين الفائق ؛

وأخذ يتغنى بالعبير النقي الذي خلقه القدامى المتفوقون وتجول في غـــابة الادب ، ممتدحاً تناسق الفن العظيم . واذا اهتز هزة المنفعل ، رمى بالكتب بعيداً ، وتناول ريشته ليعبر عن نفسه في كلمات .

من الواضح ان معظم هذه العبارة بلاغة بيانية تقليدية – ولكن فيها شيئاً لا يمت الى البيان ولا الى الاتباعية في شيء . فهذا التقرير عن كيفية ولادة القصيدة، بالرغم مما فيه من بساطة ظاهرية خادعة، انما يضم كذلك تلميحاً واشارة الى ماهية

القصيدة – أي كيف تكون حالها لو تفجى عنها المخاض في العراء في تلك البرية التي فيها يتم وجودها ، وفيها يحس كل انسان انه وحيد .

ان الفكرة المألوفة – في الغرب على الاقل – عن نظم القصيدة وكيف تمثل مكتوبة ، انما هي الفكرة التي ُنلقّنها جميعاً في سني نشأتنا . تذهب تلك الفكرة الى ان الانسان الذي يوشك ان يصبح شاعراً انما هو انسان غارق في ذاته ، عـــاجز عن الرؤية الخارجية ، قادر فقط على النظر الى داخل نفسه – « عين تتقلب في جنون رائع » . وان عينا كهذه تعجز عن الرؤية . فالشاعر لا يدرك الا أحوال ذاته ولا يشعر الا بها ، انه لهيب شمعة غذاؤها من ذاتهـــا ، غواص لؤلؤ يخرج من محيط نفسه أعمى البصر منقطع الانفاس . هذا هو المفهوم التقليدي ، وهو ايضاً المفهوم الاثير لدى بعض النقاد المعاصرين الذين يعتبرون انفسهم مواكبين كل المواكبة لروح العصر . فلقد وصف السير هربرت ريد الانسان المعاصر في حالة ابداعه للفن كمن ينتظر « رمزاً ما ينبع من أعماق لاوعيه تلقائياً وبلا معونة » .

ان اعتناق هذا المفهوم لنظم القصيدة يحتم بالطبع اعتناق نفس المفهوم لطبيعة الشعر نفسه . فان كانت عملية الفن مجرد انتظار سلبي لانبثاق الرمز من أعماق اللاوعي، فالقصيدة اذن حدث سري منعزل عن سواه ، صرخة منغومة ، شيء ينطلق بعيداً في الظلام ، كالعندليب في قصيدة كيتس الشهيرة .

وهناك عدد كبير من الناس يحملون هذا الاعتقاد عن فن الشعر – ويؤمنون بالتالي ان المرء اذا حاول ان يتتبع ماهية الخلق الشعري محض محاولة فذلك منه عمل أحمق او ما هو أدهى . ولكن لعلك لاحظت ان لوتشي ليس أحد هؤلاء الناس . فان ميلاد قصيدة بالنسبة اليه لا يتضمن قطباً كهربائياً واحداً مغروزاً

في أعماق حوامض الذات ، بل قطبين اثنين – هما الانسان ، والعالم ازاءه . فالقصيدة في رأيه لا تبدأ في العزلة بل في نطاق من العلاقات . فهنا الناظم . وهناك ازاءه « سر الكون » – « الفصول الاربعة » – « ملايين الاشياء » – « تعقيد العالم » . وبدلاً من الرمز الذي ينبثق كما تنبثق فينوس ، من البحر بقوة حركتها التلقائية ، نجد هنالك صورة ، قصيدة ، تتحقق في المدى الذي ننظر اليه جميعنا ، المدى ما بين انفسنا من جهة والعالم من جهة أخرى . وأخيراً نجد بدلاً من المترقب المنتظر اليقظ الذي يجثم مطرقاً فوق صمته الذاتي – نجد الانسان الذي يتخذ لنفسه وضعاً – يتخذ « وضعه » ... وأين ؟ « على محور الاشياء » .

انه تعبير يبعث الغيظ . فنحن جميعاً بمعنى من المعاني جاثمون دوماً على محور الاشياء – اذ يبدو لنا اننا نعيش على مركز تجاربنا ، هو ثابت لا يتحرك ، وهي متغيرة متقلبة أبداً . غير انه من الواضح ان لوتشي يعني شيئاً أبعد من هذا ، شيئاً يختلف عنه . فمكان الانسان في محور الاشياء انما يتخذه لغاية واضحة : ليواجه « سر الكون » ، ليواجه العالم ، ليرى العالم . فمن هذا المحور تنبلج ملايين الاشياء واضحة مرئية – هذه الاشياء التي يحملق اغلبنا فيها طول حياتهم ولا يرونها مطلقاً . ومن هذا المحور ايضاً يلاحظ الفنان تعقيد العالم ، ذلك التعقيد الذي ينجح اغلبنا في تجاهله بسهولة . وفي هذا المحور يشعر الفنان بالحركة والاندفاع في تيار الزمن الكاسح ، ذلك التيار الذي يعتبره اغلبنا أمراً مسلماً به فلا يشعرون بوطأته حتى يجرفهم بعيداً او يكاد . وباختصار ، ان محور لوتشي ليس ذلك المحور المكاني الذي يوهموننا باننا نحتله ، ولكنه محور للوعي ومركز لتلقي المؤثرات . انه وضع أشبه بالوضع الذي يصفه كيتس في عبارته الشهيرة « بالقدرة السلبية » ، القدرة التي يقول انها كانت لشكسبير فمكنته من ان يعيش في « حيرة وغموض وشك » ، دون ان يكون لديه نزوع قلق الى التوصل

الى الحقائق والعقل : أي دون ان يصارع للخروج من غمرة ذلـــك الوعي المضطرب المتلاطم بالعالم ، ويدب الى الشاطىء ، الى حواجز « الحقائق » و « العقل » الرملية التي تصد اندفاع المحيط وتشكل في الظاهر ملاذاً لعقولنا .

من الواضح ان هذا الوصف لعملية خلق الشعر انمـــا هو وصف ، او بداية وصف ، لطبيعة الفن نفسه . فان تم نظم القصيدة ، لا بصرخة مفتَنَّة ، بل عن طريق العلاقة بين الانسان والعالم ، كان معنى هذا ان الشعر شيء له اتصال بهذه العلاقة – انه شيء يتنقل بطريقة ما بين العالم والانسان .

ولكن بأية طريقة ؟ ان لوتشي يحدثنا عنها . فالشاعر هو الذي « يأسر السماء والارض داخل قفص الشكل » . انه بكلمات اخرى، ليس ذلك المخترع للأشكال الحرة كما نحب ان نعتقد – ولا هو ذلك الينبوع الفياض . بل على العكس، انه صياد آسر يستخدم الشكل كشبكة يستعملها لغاية جادة جريئة ، غاية لا تخلو من مخاطرة هي ان يتصيد ويأسر التجربة جميعها ، التجربة ككل لا يتجزأ – السماء والأرض . ولكن كيف يأسرها ؟ حسناً ، ما هو الشكل في الفن ؟ أليس هو القالب ذو المعنى ؟ القالب الذي تدرك الاحاسيس انه ذو معنى مهما استطاع العقل ان يقول عنه ؟ – القالب الذي تتجاوب معه العواطف ؟

اذن، فان ما يقوله لوتشي وتلك الابتسامة المهذبة تعلو وجهه هو شيء لم نتوقعه كل التوقع ، بل اننا لم نتوقعه في الواقع على الاطلاق . انه يقول ان فنّ الشاعر **طريق للمعنى** – طريق تجعل العالم يعني شيئاً . ولكننا معتادون بالطبع على الحديث عن المعنى . نحن معتادون على الفكرة التي تقول بأن الفلسفة تستطيع ان تجعل العـــالم يعني شيئاً وان العلم يستطيع ان يكشف المعنى الكامن فيه . ولكننا لم نسمع هذا فيما يتعلق بالشعر . بل كنّا قد تعلمنا ان نعتبره شيئاً يسكن

عالماً خاصاً به . وفوق هذا كله ، لم نكن مستعدين لتلقي نظرية لوتشي الهادئة هذه ، التي تتوغل الى أبعد من ادعاءات الفلسفة والعلم . فالفلسفة لم تدّع قط بانها تعطينا أكثر من مجموعة منظمة من التجريدات التي تحمل معنى اذا ما هي قرئت في اصطلاحات تجريدية ، بدل تعقيدات العالم التي لا معنى لهـــا . والعلم يكتشف المعنى ، لا في الحجر او المقاعد او الطاولات او في النجوم نفسها ، بل في تلك المعادلات الخيالية التي تشمل النجوم ، وفي تلك « القوانين » التي تعلل وجود المقاعد والطاولات ، ولكن لوتشي لا يفهم القصيدة على هذا الشكل . ان القصيدة في رأيه **تأسر الكل الكامل** ، وتحيط بالعالم وبكل تعقيداته . انها تأخذ التجربة كما هي . انهـــا تقفل قفص الشكل على السماء والأرض وتجعلهما **يؤديان معنى** ، ويؤديانه باصطلاحاتها الخاصة لا باصطلاحات أخرى .

وليس من مجال للريب في ان لوتشي كان يعني جميع مدلولات استعارته تلك . فانك تجد بعد ذلك في قصيدته هذه الجمل المتزاوجة :

نحن الشعراء نصارع اللاوجود لنجبره على ان يمنح وجوداً ؛ ونقرع الصمت لتجيبنا الموسيقى .

اننا نأسر المساحات التي لا حد لهـــا في قدم مربع من الورق ؛ ونسكب طوفانا من القلب الصغير بقدر بوصة .

فتأمل ما يعني هذا . ان « الوجود » الذي تشتمل عليه القصيدة مستمد من « اللاوجود » ، لا من الشاعر . و « الموسيقى » التي يجب ان تحتويها القصيدة لا تنبثق عنّا ، نحن الذين نصنع القصيدة ، بـــل عن الصمت : وتنطلق **جواباً** لقرعنا . وان الافعال في هذه الجمل معبرة رائعة : « نصارع » ، « نجبر » ، « نقرع » . فعمل الشاعر ليس في الانتظار حتى تتجمع الصرخة من تلقاء نفسها في حلقه ، بل ان عمله هو ان يتصارع مع صمت العالم ومع ما كان خلوا من المعنى فيه ، ويضطره إلى ان يكون ذا معنى : الى ان يتمكن من جعل الصمت يجيب

وجعل اللاوجود موجوداً . انه عمل يأخذ على عاتقه ان « يعرف » العالم لا عن طريق التأويل او الايضاح او البرهان ، ولكن مباشرة ، كما يعرف الانسان التفاح في فمه .

في دورة دراسية علمّت فيها ، او بالاحرى تعلمت فيها ، وهي الدورة التي انبثق عنها هذا الكتاب – اقترحت على تلاميذي ان يتقبلوا على الأقل هذا التقرير في الفن الذي كتبه ذلك الشاعر والقائد البائس منذ خمسة عشر قرناً ، ريثما يتمكنون على الأقل من استبداله بتقرير عن الفن يجدونه أكثر اقناعاً . غير ان تقبلنا لهذا الوصف لطبيعة الفن ولو تقبلا مبدئياً يضطرنا كذلك الى ان نرضى بالاجابة على اسئلة عسيرة . فكيف ، مثلاً ، تراه ممكناً ان ننقل الى العقل عالماً بأسره **كاملاً** مع كل تعقيداته، مهما كانت اساليب المعنى التي نستخدمها ؟ كيف يمكن لقدم مربع من الورق ان يتضمن مدى لا حد له ؟ اننا نعرف ان هذا ممكن، لا من تأكيد لوتشي له فحسب، ولكن من « كوميديا » دانتي ايضاً، ومع ذلك – فكيف يمكن هذا ؟ وكيف يمكن ان ينسكب الطوفان من مساحة بوصة من القلب ؟ لقد حقق رامبو هذا ، ولكن كيف أمكنه ذلك ؟

اعتقد انني أعرف بالضبط صعوبة هذه الاسئلة . ولكني لا اتفق مع أولئك الذين يقررون ان هذه الاسئلة اصعب من ان تجاب او ان يبحث فيها . ان القصائد من صنع البشر ، وان لم يستطع البشر ان يأخذوا على عاتقهم فهم صناعتها ، فان هذا لا يدل على عظمة القصائد وقوتها ، بل على تفاهتها وضعفها . فاني اعتقد ان من يبدأ بالشعر نفسه لا بالحديث عنه ، يستطيع ان يشق طريقه الى بعض الاستنتاجات، وقد يشق طريقه الى استنتاجات يستطيع ان يعتبرها صادقة .

إبدأ اذن بقصيدة – استعر مقبض فأس ليكون نموذجاً لمقبض الفأس الذي ستقوم بمحاولة صقله . ان القصيدة التي أقترح الابتداء بها قصيدة شهيرة لا بنفسها فحسب بل أيضاً بقراءة صاحبها لها . ان ناظم هذه القصيدة كان ، في رأيي أنا

على الأقل ، أروع من يقرأ شعره بين من عرفناهم من الشعراء : انها قصيدة ديلن توماس : (Dylan Thomas) « لا تنطلق وديعاً الى ذلك الليل الطيب » .

لا تنطلق وديعاً الى ذلك الليل الطيب ،
يجب ان تشتعل الشيخوخة وتصخب عند انتهاء النهار ؛
فاغضب ، إغضب ، لموت الضياء .

الحكماء يعرفون عند حلول النهاية ان الظلام حق ،
ولكنهم ، لأن كلماتهم لم تثر البروق ،
لا ينطلقون وديعين الى ذلك الليل الطيب .

الرجال الطيبون ، اذ تغمرهم الموجة الأخيرة ، ويصرخون آسفين ،
على البهاء الذي كانت أعمالهم الواهية لترقص به في الخليج الأخضر ،
يغضبون ، يغضبون لموت الضياء .

الرجال العنيفون ، الذين أسروا الشمس وغنّوا لها في انطلاقها ،
وعرفوا ، بعد فوات الأوان ، انهم قد احزنوها على دربها ،
لا ينطلقون وديعين الى الليل الطيب .

الرجال الوقورون الذين ، اذا قاربهم الموت ، رأوا ببصائر غاشية ،
ان الاعين العمياء تستطيع ان تلتمع كالشهب مرحا ،
يغضبون، يغضبون لموت الضياء .

وأنت، يا أبي ، على القمة الحزينة ،
إلعنّي ، باركني ، الآن ، بدموع عنيفة ، اتوسل اليك .
لا تنطلق وديعاً الى ذلك الليل الطيب .
بل اغضب ، اغضب الموت الضياء .

أعتقد ان بامكاننا ان نوافق على ان هذه القصيدة هي بمثابة فخ وقفص أسرت فيهما سماء وأرض نعرفهما . فعذاب الصبي وهو يواجه خنوع أب محتضر وخضوعه ،

قد برز هنا بأسلوب رائع حتى اننا لا نتعرف على الألم فقط بل على شيء آخر لم نعرفه من قبل عن طبيعة ذلك التحول الغريب الذي سبب الألم . ولكن هل نستطيع ان نتوغل الى أبعد من هذا ؟ هل نستطيع ان نقول **كيف** تمت لنا هذه المعرفة ؟

نستطيع على ما أعتقد ان نتخذ خطوة واحدة على الأقل نحو الاجابة على هذا السؤال . فبامكاننا ان نتفق على انه مهما كان ما نعرفه في هذه القصيدة فإنما نعرفه **في** القصيدة ، أي ضمنها . انها ليست معرفة يمكن استخلاصها وفرزها عن القصيدة ثم حملها معنا كما تستخرج البندقة عن قشرتها وتحمل وحدها . انها شيء تعنيه **القصيدة** ، شيء يتلاشى عندما تنتهي القصيدة ولا يمكن استرجاعه الا بالعودة الى كلمات الشاعر ، لا الى كلمات الشاعر مستقلة ، بل الى كلماته ضمن القصيدة . فإن نحن بدّلناها ، وان نحن بالرغم من الاحتفاظ بمدلولها كما هو ، غيرنا ترتيبها ، ان لفظناها بحيث نغير ايقاعاتها ، فان معناها سيتغير ايضاً .

لا شك اننا نستطيع ان نصل معا في استقصائنا الى هذا الحد ، فان أبسط التجارب ستبرهن على صحة هذه الأقوال . ولكن ، انستطيع ان نتوغل أبعد من هذا ؟ انستطيع ان نفسر كيف يتم لهذه الكلمات ، اذا ما تركت على هذا الترتيب واحتفظت بهذه الايقاعات ، ان تملك معنى من السهل ان يضيع وان لا يعثر عليه في مكان آخر ؟ ان كلمات ديلن توماس هذه كلمات عادية جداً ، فهي لا تلفت النظر بأية طريقة من الطرق . انها مرتبة في جمل بسيطة ، وليس فيها من شيء فائق للعادة على الاطلاق ، لا شيء باهر او عنيف او جدير بالذكرى . ومع ذلك فنحن نعرف تأثيرها لأننا عانيناه . فما هو التفسير الذي يمكن اعطاؤه لأنفسنا ؟

ان لدينا سؤالاً نطرحه قد يدلنا على الوجهة التي يحسن ان ننظر اليها ؛ أما من شيء غير عادي في هذه الكلمات البسيطة المألوفة بصفتها كلمات **في** القصيدة ؟ الا تختلف، بطريقة ما، في القصيدة عنها نفسها في قطعة نثرية، الا

تختلف بطريقة ما عنها نفسها اذا ما رتبت حسب الترتيب والنظام اللذين نعرفهما في قطعة نثرية ؟ لا اخالك الا موافقاً على انها تختلف اختلافاً واضحاً ، اذ يبدو ان لديها ما استطيع تسميته ، بيني وبين نفسي ، **وزناً** اثقل من الوزن الذي تحمله الكلمات نفسها عندما نصادفها في الحديث العادي ، او في صفحة جريدة ، او حتى في صفحة من الكتابة النثرية . اننا نلمس تكثيفاً لمعانيها ، او ربما بتعبير أدق ، لمدلول معانيها . وهو ليس تكثيفاً من الممكن تعريفه عن طريق التحليل التجريدي والقياس . غير ان العجز عن تحليله بالاصطلاحات التجريدية لا يعني أبداً ان التجربة وهمية ، بالرغم مما تقوله الآراء الشائعة . انه لم يزل بالامكان ، حتى تحت تأثير التعابير الجديدة ، ان يحسّ الانسان وان يُعرّف ايضاً . وما هو حاضر هنا فهو **محسوس** .

ان كلمات القصيدة توحي بانها تعني شيئاً «اكثر» من مجرد معناها العادي ، وهذه صفة لا مهرب منها للكلمات عندما تحتل مكانها في القصيدة او عندما يرويها ناظمها . انها اشبه بما يوحي به وجه مألوف لدينا عندما يلتفت الرأس نحونا وتلتقي الاعين بشكل غير متوقع ؛ او ما يوحي به منظر طبيعي مألوف اذا ما انعكس عليه ضياء جانبي . «فغضب» ديلن توماس ليس نوع الغضب نفسه الذي يراه المرء في طفل مصاب بنوبة من البكاء العصبي ، او في ام عُصيت ، او حتى في اسكندر في تمثيلية . و «موت الضياء» هذا ليس مجرد تناقص في الضياء عند المساء . وهذا « الليل الطيّب » ليس « ليلاً » ولا « طيباً » ولا مجرد وداع بسيط ، بل هو كل هذه الامور معاً ، وشيء اعظم منها بكثير . ان العاطفة **تعرف** الفرق ، وان فشل العقل في جهوده الحثيثة لانتزاع الفرق ، ما بين ابهام المنطق واصبعه ، والانتهاء منه . فالعاطفة – ولعلّ هذا هو الفرق بالضبط – لا تستطيع ان تنتهي منه . بل ان العاطفة لتقف هناك محملقة فيه .

لازرا باوند (Ezra Pound) قول رائع في الكتابة الجيدة . ولكن قوله هذا ينطبق في الواقع على الشعر وحده ، بسبب كونه شاعراً . انه يقول ان كل

كلمة « مشحونة بالمعنى » . وهذا ما حصل هنا . فهذه الكلمات مشحونة بالمعنى في القصيدة ولكنها ليست مشحونة بالمعنى خارج القصيدة . او بالاحرى انها مشحونة في القصيدة بنوع خاص من المعنى : معنى يشق طريقه مباشرة الى ما نسميه القلب ، ونعني بهذا عضو المعرفة الذي يأخذ المعاني حيّة كاملة ، لا مقضومة مقسمة الى تجريدات ممضوغة . ولكن كيف تشحن هذه الكلمات بهذا الشكل ؟ اترى هذا هو السؤال الذي يجب ان لا يطرحه المرء ابداً ، لانه هو السؤال الذي يحاول ان يقتحم قفل السر في عملية الخلق ؟ ام ان بامكاننا القاؤه ؟ اترى نستطيع إلقاءه بصبر وتواضع تاركين القصيدة نفسها ان تجيب عليه ؟

ولنعد الى القصيدة مرة اخرى ونقرأ كلماتها البسيطة . اقرأها ببساطة واتركها تحتل مواضعها الاكيدة ضمن البناء الذي يحتويها . انك سترى ماهية بعض العلاقات الصورية — ولعلك قد رأيتها من قبل — فهي واضحة كل الوضوح، وبالامكان تعدادها باصطلاحات احصائية . فالنقطة الاولى هي ان الكلمات مرتبة ترتيباً نحوياً كما ترد في الانشاء العادي . ان لدينا هنا ثماني جمل جميعها بسيطة التركيب ، وهي اما جمل امرية او بيانية . غير ان ما يمسك حبل هذه الكلمات وينتظمها جميعها لا ينحصر في طبيعة تنظيم هذه الجمل فقط، بل ان لهذه الجمل تركيباً آخر من نوع مختلف يمسك حبلها وينتظمها، تركيباً لا علاقة لعناصره بتاتاً بالجمل واعرابها، بل بشيء تعتبره الجمل والاعراب عرضياً قليل الاهمية هو **الجرس** الذي تحدثه الكلمات في الفم والاذن عندما ينطق بها ، توكيد نبراتها او عدم توكيدها، اصوات احرفها الساكنة واللينة . انها مرتبة اولاً في « ابيات » — في تسعة عشر « بيتاً » ، وكل « بيت » يحتوي على عشرة مقاطع ، خمسة منها موكدة النبرات ، وخمسة منها غير موكدة النبرات . هذه « الابيات » بدورها مرتبة بحيث تنتهي بكلمات ذات « قافية » . وعندنا قافيتان تنتظمان القصيدة مبنيتان على كلمتي (Night) و (Day) . وقد تكررت القافية الاولى ثلاث عشرة مرة، والثانية ست مرات في نموذج منتظم . واخيراً — بالرغم من ان هذا لا يستنفد عناصر التركيب جميعها — نرى ان بيتين من هذه الابيات قد تكررا بالتناوب

اربع مرات . هـــذه الاحصاءات قد تكون متنطّعة ومزعجة ، غير ان التركيب نفسه الذي تصفه ليس متنطّعاً ولا مزعجاً . انه تركيب الف عن عمد ولغاية ، ونسج من الكلمات بصفتها ذات اصوات ، او بتعبير ادق ، من تكرار الكلمات بصفتها ذات اصوات . والسؤال هنا هو : هـــل من علاقة بين هذا التركيب وبين قدرة القصيدة على ان تعبر عن معنى؟ قدرة الكلمات على ان تعني شيئاً ابعد من معانيها العادية ؟

من الواضح ان العلاقة موجودة . اقول من الواضح لان هذا التركيب وحده هو الذي يمـــيز علاقات هذه الكلمات المألوفة في ترتيبها المألوف ، عن علاقاتها العادية في جمل النثر واعرابه . ولكن ايتبع هذا – وهذا هو السؤال الجوهري بالطبع – ايتبع هذا ان معنى الكلمات كمعانٍ يتكثف **بسبب** تركيب الكلمات كأصوات وبهذا فقط ؟ الظاهر ان واحداً من اكبر شعراء القرن الماضي، ورجلاً من اذكى الرجال ومن ادقهم تفكيراً وابلغهم تعبيراً وافصاحاً يعتقد ذلك. فان ستيفن مالارميه (Stephané Mallarmé) في كتاب شهير له ارسله الى ديجا (Degas) ، يدلي برأيه الصريح المدروس فيقول ان الشعر يصنع لا من الافكار بل من الكلمات . وبما ان الافكار انما يعبر عنها بالكلمات ولا تستطيع ان تكون بدونها ، وبما ان عدداً كبيراً من الكلمات تدل على الافكار ، رغبنا في ذلك ام لم نرغب ، فان هذا التعريف يجب ان يؤخذ على انه يعني ان الشعر يصنع لا من الكلمات، كتعبير عن الافكار ، ولكن ممـــا اسماه مالارميه في موضع آخر «الكلمات نفسها»، الكلمات كاحداث حسية – وباختصار، الكلمات كالاصوات التي تحملها .

ان ما ينتهي اليه هذا التأكيد اذن – التأكيد بان الشعر لا ينسج من « الافكار » بل من « الكلمات » – هو انه يفترض ان القصيدة توجد كقصيدة في العلاقات بين الكلمات كأصوات ، ليس الا . وان معنى القصيدة انما يثيره بناء الكلمات كأصوات اكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان . وذلك التكثيف للمعنى الذي نشعر به في أية قصيدة اصيلة ، انما هو حصيلة لبناء الاصوات .

لعلك ستسمح لي ان ابدي ملاحظة عابرة وهي ان موقف مالارميه الذي يبدو متطرفاً ، ليس اكثر تطرفاً من فكرة معاكسة لفكرة نالت قبول الناس في الاوساط الفكرية المعاصرة ووجدت لها مكاناً في الجامعة ايضاً – انها الفكرة التي تقول بان الكلمات قد تستعمل بحيث تعرّى من جميع قرائنها وتأثيراتها **خلا** «معانيها» ، فتصبح بهذا رموزاً فكرية تشبه رموز الرياضيين في دقتها ونقائها . لقد سمعت مديحاً واكباراً يوجهان نحو هذه الكلمات الوهميَّة وسمعتها توصف بانها « صلبة » و « ناصعة » ، وكلا الوصفين ، كما لا بد انك لاحظت ، يحملان دلالات غنية وكثيرة الظلال، ولم اغفل قط عن التفكير في ملارميه كلما سمعت الناس يشرعون باعادة هذه العبارات الطقوسية .

ولكن لنعد الآن الى الاصوات والى سؤالنا القديم . أصحيح ان الجواب واضح كما نراه في كلمات مالارميه التي تكتسب وضوحها من جلاء ذهنه الغاليّ ؟ اهي حقيقة في تجربة النظم ان الشعر يصنع من « الكلمات نفسها » ؟ هل المعنى الكامن في كلمات القصيدة – المعنى المكثف الذي يعرفه جميع قراء الشعر الصادقين – حدث عرضي ونتيجة لملاقات اصواتها بعضها بالبعض الآخر؟ ايمكن للكلمات ان تفهم من جرسها؟ وان كان يمكن ان تفهم من جرسها فهل يعني ذلك ان معانيها تتبعها ؟ وان كانت معاني الكلمات تتبع جرسها فهل تجيء مكثفة نتيجة لذلك ؟

نحن نعرف جميعنا ان هنالك بعض الكلمات المعينة في اللغة من **الممكن فهمها** من جرسها ، فجرس كلمة (buzz) (أزّ) هو معناها ايضاً ، وجرس كلمة (bark) (عوى) هو معناها ايضاً . وهذا يرد كثيراً في الكلمات التي تسمي الاشياء باسماء اصواتها (onomatopoetic) حيث يؤدي الجرس نفسه **معنى** الكلمة .

وهنالك ايضاً مجموعات من الكلمات التي تحمل جرس معانيها ولو ان هذه

المعاني قد ترشح قليلاً بعيداً عن الجرس . المثل المألوف على ذلك تعبير تنيسون (Tennyson) : (Murmur of Innumerable Bees) [١] .

وهنالك ايضاً كلمات عديدة يوحي جرسها بمعناها لا عن طريق علاقة تامة مباشرة بل عن طريق قرائن في العقل . فان « الخدَر » (Numbness) كإحساس ، لا صوت له ولكن كلمة « خدِر » (Numb) تشبهه . وهذا ينطبق على عدد من الكلمات تحوي الاحرف ذاتها مرتبطة معاً بذات الارتباط . فكلمة (Crumbles) تدلّ على الحائط اذا لم **ينهر** تماماً ، و (Stumbles) على الرجل الذي قد لا يقع ارضاً ولكنه **يتعثر** ، و (Mumbles) على الفم الذي يفتقر الى الشجاعة على الافصاح **فيتأتىء** . فالاحرف نفسها ، عندما نسمعها في آذاننا ، تحمل طيّها ايحاء بالعجز .

ولكن كم كلمة عندنا يوحي جرسها بمعناها ، خارج هذه الفئات وامثالها من الكلمات ؟ اهناك حروف لينة «مشرقة» واخرى «ممتعة» كما يؤكد بعض النقاد ؟ اهناك ايضاً حروف ساكنة «قاسية» الجرس واخرى «ناعمة» ؟ انني اجد تصديق هذا صعباً ولا استطيع ان ارى في الشعر برهاناً واضحاً على ان الشعراء قد آمنوا هم انفسهم بهذا الرأي .

لعل الطريق الفضلى لمعالجة المشكل هو ان نعمد الى انتاج ذلك الكاتب الذي توغّل في جهوده ابعد من كل الكتاب الآخرين في مداورة اصوات الكلمات بغية اغناء معناها . واعني بالطبع جيمس جويس (James Joyce) في كتاب « فينيجانز ويك » (Finnegans Wake) . وانني اورد هنا فصلاً من اشهر اقسام الكتاب [٢] .

---

(١) يمكن التمثيل على ذلك بالعربية بشطر بيت امرىء القيس «مكر مفر مقبل مدبر معاً» . (المترجمة) .

(٢) ان غاية الكاتب تنحصر في النص الانجليزي وتركيب كلماته كما وردت فرأينا اثباته هنا اذ لا فائدة من ترجمته . (المترجمة) .

« Well, you know or don't you kennet or haven't I told you every telling has a taling and that's the he and the she of it. Look, look, the dusk is growing! My branches lofty are taking root. And my cold cher's gone ashley. Fieluhr? Filou! What age is at? It saon is late. 'Tis endless now senne eye or erewone last saw Waterhouse's clogh. They took it asunder, I hurd thum sigh. When will they reassemble it? O, my back, my back, my bach! I'd want to go to Aches-les-Pains. Pingpong! There's the Belle for Sexaloitez! And Concepta de Send-us-pray! Pang! Wring out the clothes! Wring in the dew! Godavari, vert the showers! And grant thaya grace! Aman. Will we spread them here now? Ay we will. Flip! Spread on your bank and I'll spread mine on mine. Flep! It's what I'm doing. Spread! It's churning chill. Der went is rising. I'll lay a few stones on the hostel sheets. A man and his bride embraced between them. Else I'd have sprinkled and folded them only. And I'll tie my butcher's apron here. It's suety yet. The strollers will pass it by. Six shifts, ten kerchiefs, nine to hold to the fire and this for the code, the convent napkins, twelve, one baby's shawl. Good mother Jossiph knows, she said. Whose head? Mutter snores? Deataceas! Wharnow are alle her childer, say? In kingdome gone or power to come or gloria be to them farther? Allalivial, allalluvial! Some here, more no more, more again lost alla stranger. I've heard tell that same brooch of the Shannons was married into a family in Spain. And all the Dunders de Dunnes in Markland's Vineland beyond Brendan's herring pool takes number nine in yangsee's hats. And on of Biddy's beads went bobbing till she rounded up lost histereve with a marigold and a cobbler's candle in a side strain of a main drain of a manzinahurries off Bachelor's Walk. But all that's left to the last of the Meaghers in the loup of the years prefixed and between is one kneebuckle and two hooks in the front. Do you tell me that now? I do in troth. Orara por Orbe and poor Las Animas! Ussa, Ulla, we're umbas all! Mezha, didn't you hear it a deluge of times, ufer and ufer, respund to spond? You deed, you deed! I need, I need! It's that irrawaddyng I've stoke in my aars. It all but husheth the lethest zswound. ...

لست اعتقد ان أيّ كاتب آخر قد ادّعى بصورة قاطعة كما ادعى جويس ان

الكلمات كأصوات هي مطاوعة مرنة وان معانيها قد تتضاعف بتكييف اشكالها وحركاتها في الاذن . وعندما قيل لجويس ان « فينيجانز ويك » لا تفهم ، كان يجيب بالجواب نفسه دائماً: « اقرأها علناً ! » « اصغ اليها ! » فان كان لديك فرصة الإصغاء اليها ومتابعة الصفحة المطبوعة منها إبّان الاستماع الى احدى القراءات التي سجلتها ممثلة ممتازة مثل سيوبهان ماكينّا ، او التي سجّلها الكاتب نفسه ، فاني اعتقد بانك ستوافق على ان « فينيجانز ويك » مفهومة للاذن اكثر مما هي مفهومة للعين ؛ تماماً كما اكدّ جويس نفسه . فان كان هذا صحيحاً فانه يوحي بان طريقة ترتيب الاصوات هي التي تعمل على تحريف المعاني او مضاعفتها فيها . ولكني اغامر فاضمن بانك ستوافق على شيء آخر ايضاً : ستوافق على الفرضية التي تقول بان مجال معالجة الكلمات كاصوات مجال ضيق ، فهنالك مبدأ واضح يقيدّها – وهو نفس المبدأ الذي يقيد فن صناعة التوريات . فانك لا تستطيع ان تمعن في التلاعب بالالفاظ في فن التورية اكثر مما تسمح لك به قدرة العناصر المؤتلفة على ان تجيء مفهومة واضحة . وهذا الشيء كان صحيحاً بالنسبة الى جويس : انه لم يكن بامكانه ان يغير اصوات الكلمات الا بقدر ما كان المعنى قادراً على ان يتبع ذلك التغيير .

وهكذا فالاستنتاج الذي يجب ان اتوصّل اليه هو شيء شبيه بهذا : ان اصوات الكلمات، كما هـو واضح ، ليست بالنسبة الى الشعر تلك المادة المرنة كما يكون الحجر هو المادة المرنة بالنسبة الى النحت . فاعمدة ديانا على الاكروبول مصنوعة من قطع من الرخام لم يسبق لها قط ان كانت فتيات ؛ ولكن كل صوت يشكل كلمة كان قد حمل معنى تلك الكلمة قروناً طويلة حتى لم يعد بالامكان استعماله في قصيدة دون ان يوحي بذاك المعنى المعين . فلكي تفقد المعنى يجب ان تفقد الكلمة . فان كنت تود ان تستعمل في قصيدتك كلمة « طور » بدل كلمة « طير » فبامكانك ان تفعل ذلك ، ولكن طيرك سيختفي . وان كنت تود ان تفتن في التلاعب بكلمات (L'amour, la Mort, la Mer) فبإمكانك ان تفعل

هذا ، ولكنك ستبقى مرتبطاً بمعاني الحب والموت والبحر ولا مهرب منها الا الى صدر الام[1] .

ويتبع هذا الرأي اذن ان التحكم باصوات الكلمات ومداورتها ليس **وحده** الذي يحدث ذلك التكثيف في المعنى الذي تكتسبه الكلمات في القصيدة . فان **معاني** الاصوات موجودة ايضاً ولا مناص من ان تلعب دوراً في القصيدة . واني اود الآن ان احاول تقرير هذا الدور وعلاقته بالدور الذي يلعبه تحكم الفنّان بالاصوات وتكييفها . ايتصرف الفنّان بالمعاني ايضاً بطريقة **شكلية** تخرج عن المعتاد ؟ وان كان هذا هو ما يحصل ، اينحصر الجواب عندئذ في هذا التصرف والتحكّم بالمعاني ام في العلاقة (وما هي هذه العلاقة ؟) بين التصرف بالمعاني والتصرف بالاصوات ؟ لنضع هذه الاسئلة رهن ابصارنا ولنعد لحظة الى جويس .

عندما نظم جويس قصائده ، لم ينظمها في لغة « فينيجانز ويك » المتفسخة . قد يحتج مريدو جويس على هذا بقولهم ان جويس نظم قصائده قبل كتابة كتاب « فينيجانز ويك » وقبل تحرّره الكبير . وكل ما استطيع الاجابة عليه هو ان جويس اهداني نسختي من قصائده (Pomes Penyeach) في نفس الصيف الذي قرأ عليّ فيه مقطع أنّا ليفيا (Anna Livia) الذي اوردته اعلاه . ولم يثر أي شك في عقلي عندئذ – كما انه لا يبدو بان لدى ريتشارد إلمان ، كاتب سيرة جويس الممتاز أي شك الآن – في ان جويس كان يعبأ كثيراً او قليلاً بما يعتقد قارىء تلك القصائد بها ، حتى في السادس من تموز سنة ١٩٢٧ . تأمل جرس الكلمات في قصيدة « على شاطىء فونتانا » .

الريح تنتحب وتنتحب الالواح ،
واعمدة الرصيف المجنونة تئن ؛
والبحر الهرم يعدّ كل حجر
غرويّ فضّيّ .

---

(١) يتلاعب المؤلف هنا بهذه الكلمات الفرنسية المتشابهة لفظاً المختلفة معنى .

من الريح المنتحب ،
والبحر الرمادي البارد ألفّه وادفئه ؛
وألمس كتفه المرتجف الرقيق
وذراعه الفتي .

ومن حولنا الخوف ، وظلمة الخوف
تهبط علينا من السماء ،
وفي قلبي ألم الحب
عميق بلا نهاية [١] .

Wind whines and whines the shingle,
The crazy pierstakes groan;
A senile sea numbers each single
Slimesilvered stone.

From whining wind and colder
Grey sea I wrap him warm
And touch his trembling fineboned shoulder
And boyish arm.

Around us fear, descending
Darkness of fear above
And in my heart how deep unending
Ache of love.

(١) نثبت هنا ايضاً نص القصيدة الانجليزي خدمة لغاية المؤلف في اظهار جرس الاصوات .
(المترجمة)

الفصل الثاني

حين تكون الكلمات رموزاً

ان ملارميه ، الذي كان يؤكد ان الشعر يصنع من « الكلمات نفسها » قاصداً بذلك الكلمات كأحداث حسّية ، لم يكن الوحيد في رفضه للافكار كمادة للشعر . فبعده بسنين اعلن الكاتب الايرلندي جورج مور (George Moore) ايمانه بنفس الفكرة قائلاً ان « الشعر الصافي » انما هو شعر « لم يشوهه قالب الفكر الشاحب » ، ثم راح ينتخب مختارات شعرية ليبرهن على رأيه . ولكن مختاراته لم تكن منسوجة من « الكلمات نفسها » بل من الكلمات كدلائل «لاشياء» . في هذه المجموعة سمح لكلمات القصيدة ان «تعني» ولكن ضمن حدود معينة – أي عندما تدل فقط على «أشياء» رؤيت منفصلة عن «شخصية الشاعر»، «اشياء» رُؤيت في « براءة الرؤيا »، « اشياء » رؤيت على حقيقتها دون انتدخل عليها افكار الشاعر **عنها** .

لم يكن جورج مور شاعراً بالطبع ، وهذه الوصفة تكشف سبب ذلك . ذلك لأن الشاعر يتوجه نحو « اشياء » العالم لا لكي يكوّن **افكاراً عنها** ، بل ليكتشفها وبذا يكتشف نفسه وهو ينظر اليها . ان الناثر هو الذي يرتكب خطأ الافتراض بأن الشاعر ينظم قصائده لكي يعبر عن افكار، وان «الاشياء» التي يلحظها انما يلحظها في سبيل تكوين الافكار عنها . لقد كان لوتشي قبل ألف وخمسمائة سنة احسن معرفة منه . غير ان مجموعة مختارات مور تخدم لنا غاية من الغايات لما

تلقيه من ضوء، ولو عن غير قصد، على السؤال الذي يهمنا هنا وهو قضية الاسلوب الذي تتمكن به القصائد من ان تصبح ذات معنى ، أي سبلها الى المعنى . فاذا وافقنا على ان القصائد مصنوعة من الكلمات ، فكيف وبأي اسلوب تصنع من الكلمات ؟ اعتقد اننا متفقون على انها ليست مصنوعة من الكلمات كأصوات فقط . فالمعنى يلازمها بعناد واصرار . فكيف اذن تسهم الكلمات كمعنى في القصيدة ، كما تفعل في كل سبيل آخر لها ؟ أي معنى ? جميع المعاني؟ يقول مور : لا ، فبعض المعاني دون غيرها مقبولة ومسموح بها . فالشعر لا يقبل ولا يسمح الا بمعانٍ معينة ، فان شاءت الكلمة، كمعنى، ان تجد طريقها الى « قصيدة صافية » ، أي الى « الشعر نفسه » كان عليها ان تشير الى شيء هناك على محيط الدائرة ، ليس الا . ولكن هذا ، بحسب كتاب مالارميه الى ديجا ، يعني قولنا : « ان الشعر لا يصنع من الافكار ، انه مصنوع من الاشياء ، او من كلمات تدل على اشياء » .

اصحيح هذا ? ان نظرية مور تختلف عن غيرها من النظريات المماثلة بانها تقدم معها وسائل تختبر بها . فمجموعته موجودة ، وهي مجموعة حلوة انيقة . وتتألف كما قد يتبادر إلى ذهنك ، من اغان لشكسبير ، وقصائد غنائية لبو (Poe) ولاندور (Landor) وتنيسون (Tennyson) وسوينبرن (Swinburne) ، وقصائد لشيلي — قصيدة « الغيمة » لا « قصيدة الى الريح الغربية » بالطبع . انها قصائد جميلة صادقة اختيرت بتميز وذوق؛ ولكنها لا تبرهن، على الأقل بالنسبة اليّ انا ، على حقيقة النظرية التي يزعم الكاتب انها تمثلها . تأمل بعض الابيات التي انتخبتها من ثلاث قصائد من مختاراته :

اغنية شكسبير التي تبدأ بهذه الابيات :

الاقحوان المنقّط والبنفسج الازرق
وقميص السيدة الفضي
وزهرة قرص العسل ذات اللون الاصفر

عندما تصبغ جميعها المروج بالبهجة ،
فان الواقواق على كل شجرة
يهزأ بالرجال المتزوجين ؛ فهو يغني هكذا :
واقواق ؛
واقواق : يا لها من كلمة مخيفة ،
لا تبهج اذن المتزوجين !

وقصيدة هيريك (Herrick) « الى المروج » التي تبدأ بالابيات التالية :

لقد كنت نضرة خضراء ،
مليئة بالزهور :
وكنت تلك الدروب ،
حيث امضت العذارى ساعاتهن .

و « مرثية » ويبستر (Webster) التي تبدأ بالابيات التالية :

ناد طيور الحن حمراء الصدور وناد الصفراغون ،
فهي تحوم فوق الغياض الظليلة ،
وتكسو ، بالاوراق والازهار ،
اجساد الرجال المهجورة التي لم تدفن .

من السهل ان يرى المرء الدور الذي يلعبه الجرس في هذه الامثلة الثلاثة . من السهل ان يرى ان الكلمات في الامثلة الثلاثة انما توجد بصفتها شيئاً اكثر من اصوات ، بصفتها تحمل معنى . ولكن اواضح ان معاني الكلمات في الامثلة الثلاثة هي مجرد « الاشياء » التي تومىء اليها ؟ اهي ذات معنى فقط لانها تعني هذه «الاشياء»؟ اذا كان جواب هذا بالايجاب فكيف يتسنى لنا ان نفسر الفرق في

المعاني بين مثل ومثل وهذه «الاشياء» التي تومىء اليها الكلمات في الامثلة الثلاثة هي واحدة في جوهرها – ازهار وعصافير ، حشائش وازهار ، اتراها تتجه في معانيها اتجاهات معاكسة لان نماذج اصواتها اختلفت ، لا لسبب آخر ؟

من الواضح ان مور يدّب على الدرب الخاطىء ، وليس من الصعب ان يرى المرء كيف وصل الى هذه الدرب . فان كلّ من يعرّف الفن بتعاريف سلبية يضيع قبل ان يبدأ . فالناس يتعرفون على الشعر لا بما **لا يستطيع** ان يفعله، بل **بما يفعله** ، وان من يعلن بان القصيدة **لا** تفعل هذا ولا تفعل ذاك قد يعيش ليكتشف انه احمق ، او قد يموت قبل ذلك تاركاً أمر هذا الاكتشاف لسواه . فقبل صدور كتاب مور «الشعر الصافي» بعشر سنوات ، كان شاعرٌ ايرلندي من مواطني مور لم يصب الشهرة آنذاك ، اسمه ويليام بتلر ييتس (William Butler Yeats) قد بدأ يشق سبيله الذي جعله اعظم شعراء عالمه ، وذلك بانه فعل بالضبط ما قرّر مور ان الشعر الحقيقي لا يمكن ان يفعله ، فلقد استعمل الكلمات بكل معانيها حولها ، معاني الافكار ومعاني الاشياء ايضاً .

لا، ان الانسان لا يكتشف الدروب الى بارناسوس (Parnassus) باكتشاف القوانين . وكذلك فلا شك انه لا يكتشف كيف تصبح القصيدة ذات معنى بالسماح لبعض معاني الكلمات بالولوج الى حديقة آلهة الشعر ومنع المعاني الاخرى من الدخول . ان لدينا اسلوباً واحداً محترماً لمعالجة لغز الشعر وهو النفاذ اليه عن طريق القصائد .

ولنعد الى مالارميه الذي اثار كتابه الى ديجا هذا النقاش الطويل حول لغة الشعر . فقد كتب مالارميه في مناسبة اخرى [1] يتحدث عن احدى قصائده : «هذه القصيدة ... مقلوبة ، اعني ان المعنى ، (ان كان لها أي معنى ...) انما

---

(١) في رسالة الى هنري كازاليس (Cazalis) ، ١٨ تموز سنة ١٨٦٨ . وقد اثبتتها اليزابيت سيويل في كتابها : «بناء الشعر» . (سكريبنرز سنة ١٩٥٢) ص ١٥٤ .

يثيره سراب داخلي ينعكس من الكلمات نفسها » . أي بكلمات اخرى ان القصيدة مصنوعة من كلمات استعملت كأحداث حسية ، وأي معنى قد تعنيه هذه « الكلمات نفسها » هو اما عرضيّ او نافلٌ او ربما الاثنين معاً – سراب ينعكس من « سطح الكلمات نفسها » وقد امتد فوقها قوس قزح . فلنعمد الآن، وهذه الملاحظات تتردد في عقلنا ، الى سونيتة لمالارميه، وهي غير السونيتة التي يتكلم عنها في رسالته ، بل قصيدة اخرى نظمها بصورة مشابهة :

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui !

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.

لعل القارىء الذي لا يقرأ الفرنسية بطلاقة ، بل يحتاج الى ان « يسمع » القصيدة تقرأ عليه ، هو الذي يستطيع ان يتلقى « الكلمات نفسها » ولنفسها ، اذ تحتل شكلها الصافي في الاذن . ان هذا الشكل واضح، مصقول، انيق، وجميل حقاً، وليس هناك من ينكر هذه الحقيقة . هذه هي السونيتة الفرنسية الكلاسيكية بتصميم قوافيها الكلاسيكي الدقيق ، وتقسيمها الى ذينك المقطعين العظيمين الثماني والسدسي ، وبالاكتمال الشامل الذي تعطيه الابيات الاربعة عشر الى اغلب اللغات الغربية لاسباب جمالية لم يفسرها العلم بعد . وان المرء لينتقل متردداً من

هذه الابيات الجميلة النغم الى الخشونة المتعمّدة في الترجمة الحرفية . ولكن علينا ان نفعل ما نستطيع فاننا معنيون الآن بتركيب المعاني :

هذا اليوم البكر ، القوي ، الجميل —
اترى يمزّق لنا ، بضربة ساكرة من جناحيه ،
هذه البحيرة المنسية الصلبة ، وقد عمرها تحت الصقيع
الجليد الشفاف لاحلام تحليقات لم تتم ؟

وتتذكر بجعةٌ من الزمن القديم : هذه هي نفسها :
رائعة ولكنها تحاول الانعتاق بلا أمل ،
فهي لم تغنّ مدائح للمكان الذي يحفظ الحياة
عندما يبسط الشتاء العقيم ضجره اللماع .

ان عنقها سينفض عنه ذلك العذاب الابيض
الذي يفرضه الفضاء على الطائر الذي ينكر الفضاء ،
ولكنه لن ينفض رعب الارض التي تأسر ريشه .

طيف هي ، تهب ألَقَهَا الصافي الى هذا المكان ،
وتتصلب على حلم الازدراء البارد
الذي يلف البجعة ، في قلب منفىً لا جدوى فيه .

فهذا ، بسبب قبحه ، لا يعدو ان يكون **مجرد** معان — خِرَق المعاني وعظامها . ولكنه يكفي ، على ما اظن ، لطرح السؤال . اهنالك ، ضمن بناء الاصوات الجميل ، او ضمن علاقة اخرى معه ، بناء للمعاني ؟ وان كان هذا البناء قائماً ، ايكون وصفه بالسراب — السراب الداخلي لبناء الاصوات — وصفاً موفقاً ؟

بامكاننا ان نبدأ البحث بالموافقة اولاً على ان للمعنى **موضوعاً** على الاقل إن

لم يكن له بناء . ان في القصيدة بجعة تظهر في السطر الخامس من السونيتة وتهيمن على القصيدة بعد ذلك . وفيها بحيرة متجمدة هي عدوة للبجعة . وفيها جنية صالحة ، او الامل في وجود هذه الجنية – هذا **اليوم** البكر القوي الجميل الذي قد يحطم الجليد – اترى سيفعل ذلك ؟ في العـادة ، عندما يكون في القصيدة موضوع ، وعدو ، ووسيط قد يتوسط لغاية خيّرة او شريرة ، يمكن ان نقول ان هنالك بناء للمعاني . ثم ان لدينا هنا شيئاً آخر يصفه المرء في العادة بانه يحمل المعنى . ان هناك ايحاء وتلميحاً بان هذه البجعة ليست مجرد بجعة ، فهي توصف في القصيدة بانها طيف قيّده لمعانه ، الى هـــذا المكان فجمد في حلم الازدراء البارد ، وعاش في منفى لا مجدي . ان عنق البجعة كله سينفض عنه العذاب الابيض الذي فرضه الفضاء على هذا الطائر الذي ينكر الفضاء ، ولكنــه لن ينفض عنه رعب اللوثة التي تركتها الارض على ريشه . وكذلك البحيرة المتجمدة هنا ، فانها تبدو كانها تعني اكثر من بحيرة متجمدة ، فقد عمرتها تحت الجليد رؤى تحليقات لم تتم ، بسبب اهمال البجعة للتحليق او حرمانها منه ، واهمالها للطيران خيانة منها وقد انتقم الفضاء – وهو مجال التحليق – من اهمالها ذاك فصبّ ذلك العذاب الابيض .

واذ يتابع المرء هذه الاقوال تبـــدو له إلماحات نحو شكل للمعنى كما تلوح الارض هنا وهناك من خلال ضباب مين (Maine) . بحيرة متجمدة مسكونة تحت صفحة الجليد . وبجعة ، بجعة من الزمن الماضي ، أي مـا كان بجعة في الزمن الماضي، وقد أسرها هذا العذاب (الجليديّ) الأبيض الذي فرضه عليها الفضاء ، وامست عاجزة عن ان تنفض عن ريشها رعب تلويث الارض له ، وراحت تتذكر انها هي التي رفضت ان تغني المكان حيث الحياة ممكنة حتى تحت وطأة الضجر اللامع الذي يفرضه الشتاء العقيم . ثم هذا النهار الجديد، البكر، الحي، والجميل ، اتراه يمزق هذه البحيرة المنسية بضربة من جناحه الثمل ؟ هذه ليست قطرس (Albatross) بودلير – الشاعر الذي يمنعــه جناحاه العملاقان عن المسير – ولكنها كذلك ليست مخلوقاً يختلف عنــه الاختلاف كله ويعاني عاراً

يتباين كل التباين مع عاره . ان المرء يبدأ في **تصور** هـذه البجعة التي جمدت في الجليد الابيض والوحل الاسود على حافـــة البحيرة ، ليكتشف علاقات بين معاني الكلمات التي تبدو في الظاهر مجردة عن العلاقات .

ولكن كيف ترتبط هذه العلاقة بين معاني الكلمات بذلك البناء الآخر ، بنظام تلك الكلمات نفسها كأصوات، وبمنطقها ودقتها ؟ من الواضح انها لا تتصل بها بالطريقة المعتادة . فهنا ، في بناء المعاني ، لا يتيسر النظام ولا المنطق . ان « لليوم » جناحاً ثملاً بامكانه ان يمزق بحيرة منسية صلبة . ورؤى **تحليقات** لم تتم قط تصبح هنا جليداً شفافاً . وبجعات من الزمن القديم تتذكر اغاني لم تغنها قط . وترمز الافعال الى الحاضر والمستقبل ولكن دون سبب حاضر او نتيجة مستقبلة . اما شكل المعنى فيتجسد حين يبدأ بالظهور لا في العقل المتفهم بل في الاحاسيس المدركة ، تلك الانامل التي تستطيع ان **تتحسّس** . وفي القصيدة امل حي ، فوريّ ، جميل ، نشوان ؛ وفيها كذلك عجز ويأس . وسينال « القارىء الصحيح » — ذاك الذي تحدث عنه روبرت فروست — « جرحه الخالد » . غير ان القصيدة لا تحتوي على مـــا يمكن ان يفهمه العقل كما تفهم الاذن نموذج تلك الابيات المتساوية والقوافي المكررة . فبينما نرى بناء الاصوات دقيقاً منتظماً نرى بناء المعاني مفتقراً الى كلتا الصفتين . فقد يفحص البناء الاول ويحلّل ويعـــدّ ويبحث في صفحات لا نهاية لها من النقد العروضيّ . اما الثاني فلا يقبل التحليل، وليس فيه ما يعـــد او ما يقاس ، واذا ما **رُتب** ترتيباً منطقياً تلاشى معناه تلاشياً كامـــلاً . ولكن ، بالرغم من هذا ، فان في القصيدة بناء للمعنى ، وهو ، على الاقل في رأيي ، ليس بناء عرضياً وليس سراباً . بل على العكس ، انه منضبط بحذاقة بارعة من ناحية كانضباط بناء الاصوات من ناحية اخرى . بل ان انضباط بناء المعاني الغريب هذا اعجب من انضباط «الكلمات نفسها»، لان ما « عناه » الشاعر في هـذه القصيدة ليس شيئاً **يمكن قوله** بالضبط ، ومع ذلك ، فقد استطاع ان يقوله .

ان لمالارميه الحق في تفسير السونيتات التي يكتبها هو . فان كان يؤثر ان

يسمي المعنى سراباً داخلياً للجرس ، فليكن سراباً اذن . غير ان الحقيقة الجوهرية ستظل قائمة – مهما كان لقبها – وهي ان بناء الكلمات كمعان لا **يتطابق** في هذه القصيدة مع بناء الكلمات كاصوات . ان بامكانك ان تقول مع الشاعر الفرنسي العظيم ان الواحد منهما انما هو بدرجة معينة نتيجة عرضية للآخر ، او انك قد تقول ان احدهما بني بطريقة والآخر بني بطريقة اخرى ، ولكنك في الحالتين تعني ان البناءين مختلفان .

كيف **يمكن** ان يختلفا ؟ كيف يتيسّر للكلمات نفسها في الوضع نفسه وفي الترتيب نفسه ان تحمل على عاتقها بناءين مختلفين كل الاختلاف ؟ ان هذا متيسر لها لسبب بسيط وواضح كل الوضوح ، سبب يعتبره اغلبنا امراً مسلماً به حتى انهم ينسونه . ان الكلمات **نفسها** مبنية بناء مزدوجاً[1]. انها اصوات تعتبر رموزاً للمعاني ، وهي ايضاً رموز للمعاني تعتبر اصواتاً . وانت لا تستطيع ان تستعملها باحدى الصفتين دون ان تستعملها بالصفة الثانية . أي انك لا تستطيع ان تستعمل الجرس دون المعنى ، ولا تستطيع كذلك ، كما قلت في الفصل الاخير ، ان تغيّر الصوت تغييراً مادياً دون ان تغير المعنى او بالاحرى تفقده . ثم ان العلاقة – كما رأينا – بين الصوت والمعنى في اغلب الكلمات علاقة اختيارية . فليس ضمن المنطق أي سبب يحتم ان يعني صوت كلمة « حب » ما يعنيه . والنتيجة هي انه اذا ما رصفت الكلمات معاً كمادة خام للفن بقصد الحصول على نماذج للصوت فقط ، فان الترتيب الذي ينتظمها ويؤلف منها نموذجاً في الاذن ، لن يأتي بنموذج مماثل في الطاقة « المدركة » . بل على العكس ، انه بلا شك سيأتي بنموذج مختلف متنافر احياناً ، وقد لا يجيء بأي نموذج على الاطلاق اذا ما انحصر الاهتمام في الصوت وحده . فسوينبرن ، عندما يطلق انامله في دساتين مرادفاته الناعمة المنسابة ، كثيراً ما يخرج بلا معنى على الاطلاق .

---

(١) ينظر اوجدن (Ogden) وريتشاردز (Richards) هذه النظرة الى الكلمات في كتاب «معنى المعنى» . وتورد المس اليزابيث سيويل (E. Sewell) في كتابها «بناء الشعر» بحثاً نقدياً عن المشكلة وعن الادب المختص بها .

وبكلمات اخرى، ان تركيب الشعر الازدواجي ليس اختراعاً حديثاً، اي انه ليس شيئاً تصوره مالارميه وابتدعه لكي يقلده من بعده اجيال الشعراء الكثيفي الثقافة الصعبي القياد . بل انه نتيجة حتمية لاستعمال اللغـــة كمادة للفن ، الشيء الذي لم يستطع أي شاعر من قبل تجنبه او الاعراض عنه قط ، ولقد وقع كل قارىء للشعر تحت سطوتـه ، واعياً ذلك او غير واع . وحتى اولئك الذين يتشبثون بالفكرة الفارغة التي تزعم بان الجرس في الشعر مجرد زينة او مجرد « موسيقى » يشعرون على الاقل – شعوراً خفيفاً حذراً – بان بناء الاصوات وبناء المعنى ليسا بناءً واحداً .

فان لم يكن بناء الاصوات وبناء المعنى واحداً فماذا يختلفان ؟ ان كان بناء الاصوات بناء منتظماً مؤلفاً من ترديدات وفواصل – بناء يستطيع العقل ان يفهمه ويحلله – فما هو بناء المعاني الذي يجب ان تُنتجه الكلمات نفسها في الترتيب نفسه بصفتها كلمات ؟ امن الممكن ان يجيب المرء على هذا السؤال ؟ أي امن الممكن ان يطلق تعريف عام ذو قيمة عندما تحمل كل قصيدة اصيلة معنىً فريداً يختلف اختلافاً كلياً عن معاني جميع القصائد الاخرى ؟ ان القصائد قد تقسم حسب بناء اصواتها الى سونيتات او رباعيات او الى ما كان يسمى « قصائد حرة » . غير ان القصائد الحقيقية لا يمكن ان تقسم حسب بناء معانيها العامة بالرغم من جميع الجهود التي يبذلها جامعو المختارات الشعرية ، فكيف بفحواها الحقيقي ؟ وما هو التعريف العام الممكن اعطاؤه اذاً ؟

لنحتفظ بهذا السؤال ولنتأمل بعض القصائد الغنائية التي لا شك انها تتحدى التقسيم السهل : قصيدة غنائية قديمة لشاعر مجهول ، سونيتة لشكسبير ، قصيدة غنائية لهيريك (Herrick)، وقصيدة من اكثر القصائد «الحديثة» تميزاً بحداثتها وهي جزء من قصيدة باوند الطويلة « هيو سيلوين موبرلي » (Hugh Selwyn Mauberley) .

ولنبدأ بالقصيدة الغنائية القديمة للشاعر المجهول :

جاءت الصبايا

وانا بعد في خميلة امي .

وكل ما اشتهي ملك يدي .

المأمور يحمل الجرس بعيداً ؛

الزنبقة، الوردة ، الوردة التي نسقتها .

الفضة بيضاء ، واحمر هو الذهب ؛

والثياب منسقة في طياتها .

المأمور يحمل الجرس بعيداً ؛

الزنبقة ، الوردة ، الوردة التي نسقتها .

ومن النافذة الزجاجية تشرق الشمس .

ترى كيف عشقت وانا بعد يافعة ؟

المأمور يحمل الجرس بعيداً ؛

الزنبقة ، الوردة ، الوردة التي نسقتها .

ان بناء المعاني هنا بسيط بساطة واضحة كل الوضوح ، فهو سلسلة من العبارات . لقد جاءت الصبايا في وقت معين . انا انسق الزنابق والورود. الفضة بيضاء ، والذهب احمر . الشمس تشرق من النافذة . المأمور ينقل الجرس . لا شيء يمكن ان يكون ابسط واكثر وضوحاً من هذا ؛ بل ان العبارة عن الذهب والفضة اكثر وضوحاً من ان تستحق القول . غير ان هذه العبارات المتعددة، عندما تُرتَّب معاً لتؤلف مجموعة من العبارات، تتلاشى عنها بساطتها. اننا لا نرى اية علاقة واضحة بين مجيء الصبايا وذهاب المأمور ، او بين أي من

الحدثين واشراق الشمس من زجاج النافذة ، او ترتيب الثياب في طياتها . ومهما حاولت تطبيق التحليل المنطقي على هذه العبارات خارج نطاق القصيدة فانك لن تظفر بمعنى لها . ومع ذلك فانت تشعر – تتحسس – بوجود المعنى . فان شيئاً يحدث ، شيئاً يوشك ان يحدث ، وله تأثير على المعنى ، شيئاً ينتظم جميع هذه العناصر المتنافرة : المأمور، الصبايا، الزنابق، الورود، الفضة ، الذهب، الاثواب المطويّة ، ضوء الشمس في نافذة الزجاج ، و « انا » ، هنالك في وسط كل هذا . ولكن ترى ما الذي يحدث ؟

لعلنا لو ابقينا هذه العبارات التي لا تفسر لنا شيئاً، في مكانها دون ان نحاول اقلاق معانيها باستخراجها معنى بعد معنى ، بل بترك معانيها المتعددة تنساب إلينا كلمسات الريح الخفيفة ، لمسة بعد لمسة ، فان العلاقات ستُظهر نفسها . « جاءت الصبايا / وانا بعد في خميلة امي . / وكل ما اشتهي ملك يدي » . أي ان الصبايا ، أياً كنّ، قد جئن، بسبب الحدث الذي سيحدث ، وانا بعد صغيرة، في خميلة أمي ، مصونة في البيت ، ولي كل ما اريد . كلمات لا يقولها الا الطفل في عهد الطفولة . « المأمور يحمل الجرس بعيداً ... » اذن فسيكون هنالك احتفال من نوع ما : المأمور وجرسه . «الزنبقة، الوردة ، الوردة التي نسقتها ./ الفضة بيضاء ، واحمر هو الذهب ؛ / والثياب نسقت ومُدت في طياتها ... » اذن فانا جزء من الاستعداد ، انا التي نسقت الزنابق والورود ، ومعي اولئك الصبايا اللواتي يطوين الاثواب .

ومن النافذة الزجاجية تشرق الشمس .

ترى كيف عشقت وانا بعد يافعة ؟

وفجأة تتضح هذه العلاقات الغريبة المضمنة، ونعرف الآن نوع هذا الاحتفال . وتشرق الشمس خلال نافذة هذا البيت الذي ملكت فيه كل ما اشتهيت، وحيث لم ازل صغيرة ، ويفسّر السؤال كل شيء – سؤال الفتـــاة اليافعة – السؤال

الذي تتبادله الزنبقة والوردة ، والاحمر والابيض – « ترى كيف عشقت وانا بعد يافعة ؟ »

ماذا نستطيع اذن ان نقول عن بناء المعاني هنا ؟ أولاً انــه غير منطقي من وجهة نظر النثر التفسيري المنطقي . ثانياً انه يختلف كل الاختلاف عن نظام التكرارات في بناء الاصوات الذي يتألف من هذه الكلمات ذاتها . ثالثاً انه لا يصبح مفهوماً الا بهذا السؤال : « ترى كيف عشقت وانا بعد يافعة ؟ » – ذلك السؤال الذي نشعر برهافتـــه الحادة وقوته ولو انـّا وجدنا صعوبة في تفسير شعورنا بتعابير منطقية او معقولة . واخيراً انه بناء لا يقوم ، كما تقوم تراكيب النثر ، على هيكل اعرابه فقط ، بل على بناء الاصوات ايضاً الذي لا يبدو ان له به علاقة واضحة . جرّب ان تقرأه دون تكرار هذا القرار: « المأمور يحمل الجرس بعيداً ؛ / الزنبقة ، الوردة ، الوردة التي نسقتها » – وانظر اذا ما كان السؤال الذي تلقيه الشمس من خلال الزجاج لم يزل سؤالاً تفهمه العواطف .

ولكن ايمكن الوصول الى استنتاجات مماثلة لدى قراءة قصيدة اكمل صناعة واكثر تعقيداً ؟ من الواضح ان هذه القصيدة الغنائية القديمة المجهولة القائل هي نوع من الغناء الشعبي بما تنطوي عليه الاغنية الشعبية من اللامعنى الراسخ في المعنى . ولكن هل ينطبق هذا على احدى القصائد العظيمة في الادب : سونيتة شكسبير المئة والسادسة عشرة ؟ (CXVI) .

لا تسمح بالعراقيل ،
أمام زواج العقول الصادقة . فالحب ليس حبًا ،
اذا تغير كلما لاح له جديد ،
او انحنى أمام الرياح وتلاشى .
لا ، انه منارة ابدية ،
تنظر الى العواصف ولا ترتعش ؛

انه نجمة تهدي كل مركب جوّاب ،
مجهولة القيمة ، وان تكن معروفة البعد .
الحب ليس العوبة الزمن – ولو ان الشفاه والخدود الوردية ،
ترزخ تحت منجل الزمن المقوس ؛
الحب لا يتغير بمرور الزمن ، ساعاته واسابيعه ،
بل يصمد أمام الزمن حتى نهاية المصير .
وان برهن أحد على خطأ هذا الرأي ،
فإني لم اكتب قط ، ولا احب احد يوماً .

هنا ايضاً ، اذا نظرت في تركيب السونيتة الانجليزية ، وهو تركيب منطقي صريح ذو ايقاعات منتظمة وتصميم منظم للقافية ، وحاولت التوصل من خلال هذا التركيب الى بناء المعـــاني الذي تؤلفه هذه الكلمات نفسها ، فانك ستجد سلسلة من العبارات . ولكن العبارات هنا، بعكس العبارات في قصيدة «جاءت الصبايا ... » تبدو متعلقة بعضها بالبعض الآخر في ارتباطها بموضوع واحد . فكل عبارة تقول شيئاً عن الحب . وكل عبارة تتفق مع العبارات التي قبلها والتي بعدها او تؤكدها . فيجيء تأثير القصيدة الكاملة تأثيراً متجمعاً حتى ان المرء يستطيع ان يستنتج بسهولة ان بناء المعاني منطقي ومعقول تماماً كبناء الاصوات . ويقيناً ان هناك صعوبة واحدة فقط في طريق هذا الاستنتاج ، وهي انه ما من واحدة من هذه العبارات تبدو معقولة او منطقية بنفسها او حتى صادقة ، لو سمح لي باستعمال كلمة غير دقيقة كهذه الكلمة .

إفصل هذه العبارة عن القصيدة ورتبها في نظــام متسلسل . ان لدينا اولاً ثلاثة آراء عامة اعلنهــا الشاعر بصراحة دون تحفظ : الحب لا يتغير أبداً حتى عندما يتغير المحبوب ؛ الحب لا يتغير بمرور الزمن ؛ اذا كانت هذه العبارات غير صادقة فمعنى هذا انه ما من احد قد أحب قط وانا لم اكتب مطلقاً – أي ان

هذه السونيتة لم تكتب قط . ثانياً هناك سلسلة من التأكيدات ، اختلطت بهذه الآراء العامة وهي تقرر ان الحب منارة لا يمكن ان تزعزعها العواصف؛ نجم شمالي تسير على هديه السفن . واخيراً هنالك تأكيد مماثل عن الزمن ؛ ان للزمن منجلاً يجتثّ الشفاه والخدود الوردية .

ترى لو واجهتنا تأكيدات مماثلة في انشاء نثري عادي ، لما وجد أي منا فيها معنى كبيراً ؛ فالزمن لا منجل له، والحب ليس منارة . وهذا ينطبق ايضاً على ثبات الحب وخلوده ، فنحن لا نجد في العالم حولنا او في القصص التي تعيد خلق هذا العالم ، ما يحملنا على الايمان بأي من الصفتين . ان زمننا زمن العلم والتعقل . ونحن نعرف تمام المعرفة ابن شاد الحب صرحه على حد تعبير ييتس . ولقد تعلّمنا الكثير عن الزواج لطول ما رأينا من حوادث الانفصال والتفرقة . اما البكارة ، فان كان لنا ان نصدق الروائيين الذين يبدون ضالعين في الأمر اكثر من سواهم ، فانها تعتبر في المجتمعات المتنورة أمراً محرجاً . وان كان علماء الاجتماع قد جمعوا احصاءاتهم بصدق وامانة ، فان اغلب الامريكيين ، رجالاً ونساء ، قد سمعوا بالحب او جربوه باكثر من طريقة .

ولكن لنعد هذه العبارات غير المعقولة الى القصيدة حيث موضعها الاصلي ، فماذا يحصل عندئذ ؟ انها **تصبح** صادقة . انها على الأقل تصبح صادقة بالنسبة الى اغلب قراء هذه القصيدة – الى قرّاء القصيدة الصحيحين على حد تعبير فروست . ان تزاوج العقول الصادقة والحب الذي يتيحه هذا الزواج يشكلان موضوع ايمان لكثيرين من الناس الذين ، بغض النظر عمّا يفكرون به وعن تصرفهم في العالم خارج نطاق القصيدة ، « يعرفون » في نطاق عالم القصيدة ان هذا الزواج ممكن وان الحب موجود – موجود الى الأبد .

كيف يحصل هذا التغيير العميق اذن : ألان هذه القصيدة ، كما قال احد تلاميذي ، ليست قصيدة في الحب ، بل قصيدة في الحب كما يلوح في عيني المحب ؟

لعل هذا حقيقي ، ولكن كيف كان للحب ان يبدو صادقاً وخالداً لا للعاشق الصادق المخلص الذي نتخيله يتحدث في القصيدة فحسب، ولكن ايضاً للقارىء، بعد قرون من ذلك الزمن ، القارىء الذي قد لا يكون عاشقاً ابداً ؟ ان جواب هذا السؤال يبدو مماثلاً لجواب السؤال عن المعنى في قصيدة «جاءت الصبايا...» فالحقيقة في قصيدة شكسبير حقيقة « محسوسة » . ونحن لا نتقبل هذه الحقيقة كحقيقة لمجرد تخيلنا عاشقاً يتحدث عن حقيقة هذا الحب بالنسبة **اليه** . أي بكلمات أخرى ، ان ما يغرينا بقبول معاني هذه العبارات ليس تجربة دراماتية كتجربة سماع جوديث اندرسون في « ميديا » (Medea) . بل تجربة الصق بالعاطفة الشخصية واقرب الى تناول القارىء من العاطفة المشتركة التي تنتظم المشاهدين في صالة مسرح. ذلك لاننا نشعر باننا نحن **انفسنا** ذاك المتكلم في القصيدة، ونعرف « في قلبنا » كما يعرف هو ان الحبّ في الحياة الانسانية **خالد** احياناً : لا وهماً بل حقيقة . ان هذا ينضوي على تناقض بالطبع . فان المعرفة التي تدركها العواطف تكاد تكون دائماً متناقضة . ويقيناً ان هذا هو السبب في وجود ذينك البيتين في نهاية القصيدة بما ينطويان عليه من سخرية لاذعة :

وان برهن احد على خطأ هذا الرأي ،
فاني لم اكتب قط ، ولا احب احد يوماً .

ان شكسبير يعرف تماماً كما نعرف نحن ان « هذا الرأي » خطأ . ولكنا نعرف تماماً كما يعرف شكسبير ايضاً اننا اذا استطعنا ان « نبرهن » على هذا الخطأ فمعنى هذا انه ما من احد منا قد عشق او سيعشق يوماً او كتب عن الحب قط .

وهكذا فاني اعتقد ان المرء يستنتج من قراءة هذه القصيدة الشهيرة ان بناء المعاني في الشعر قد لا يكون فقط بناء مشوشاً تنظمه العواطف ، بل قد يكون ايضاً بناء يتحدث عن أمور غير حقيقية ولكن العواطف تجعله حقيقياً صادقاً .

وتضيف قصيدة هيريك الغنائية الشهيرة « الى النرجس الجبلي » احتمالاً آخر :

أيها النرجس الجبليّ الجميل ، اننا نبكي
اذ نراك تذهب سريعاً :
والشمس المبكرة ،
لم تصل بعد الى الهجير .
تريّث ، تريّث ،
حتى يبلغ ،
النهار العجول
ترتيلة المساء ؛
وبعد ان نصلي معاً ،
سنرافقك في الرحيل .

اننا مثلك ، وقت مُكْثِنا قصير ،
وربيعنا كربيعك قصير ؛
ونمونا يلقى العطب سريعاً ،
كنموك – كنموّ جميع الاشياء .
اننا نموت ،
كما تموت ساعاتك ، ونذبل ،
ونجفّ ،
كمطر الصيف ؛
او كحبيبات الندى اللؤلؤية في الصباح ،
فلا يجدنا احد بعد ذلك .

المشكلة في هذه القصيدة ليست مشكلة تعقيد في المعنى بل فراغ ظاهر من

المعنى . فانك ان فصلت اقوال القصيدة عن القصيدة ، فلن يكون لديك اكثر من تفاهة الملاحظة المعروفة بان الحياة قصيرة ، وبان البشر فانون كنرجس الجبل . غير أنك ما ان تعيد هذه الاقوال الى القصيدة حتى يطرأ شيء على هذه التفاهة . ان باستطاعتي ان اصف لنفسي هذا التغير الذي يحصل بقولي ان هذه الأقوال ، بدل ان تكون صادقة صدقاً **واضحاً** معروفاً لدى المرء فانها تصبح **ذات معنى** في حقيقتها وصدقها . اننا جميعنا نعرف ، او نظن بأننا نعرف ، اننا فانون ، وان أيامنا قصيرة كعمر العشب ، واننا مقيمون اليوم وراحلون غداً . ولكنا، في قصيدة هيريك **فانون** فناء اكيداً، وعلى حين غفلة ودون سابق انذار **نصبح** نحن جزءاً من هذه المعرفة التي كنا نظن باننا نملكها، فنهتز لها ونرتعش .

ترّيث ، ترّيث ،
حتى يبلغ
النهار العجول ،
ترتيلة المساء ؛
وبعد ان نصلي معاً ،
سنرافقك في الرحيل .

اني أعرف امثولة أثيرة لديّ تعبر عن هذا التغيّر الذي يطرأ على النفس . وهي امثولة يرويها ايفور ريتشاردز (Ivor Richards) عن روبرت اوبنهايمر (R. Oppenheimer) عن الاستاذ ديراك (Dirac) . وهي ان الاستاذ ديراك دخل يوماً مختبره في برلين او حيثما كان ، ورأى اوبنهايمر الشاب بين التلامذة المتمرنين وكان قد تخرج حديثاً من هارفارد. فقال (وهذه الرواية يرويها اوبنهايمر) : « آه، لقد سمعت انك تجمع بين نظم القريض ودراسة الفيزياء » . فاعترف اوبنهايمر بهذه الجريمة النكراء . فتنهد العالم الكبير وقال : « انني لا استطيع ان افهم المسألة . فالمرء في العلم يحاول ان يقول ما لم يقله احد من قبل،

وان يعبّر عنه باسلوب يفهمه **الجميع** ، اما في **الشعر** ... » قـــال ذلك ولم يتم عبارته بل خرج مشيّعاً بضجيج الضحك والهتاف. غير ان ايفور ريتشاردز لدى سماعه القصة قلب انتصار صاحبها ظهراً لبطن بكلمة واحدة هي « بالضبط ! »؛ وكان محقاً بالطبع . فانك في الشعر **تحاول** حقاً ان تقول ما كان الجميع يعرفونه من قبل، بحيث لا «يفهمه» احد ، واذ تنجح في ذلك يصبح ما تقوله مهما، لا يقل أهمية عن القاعدة الثانية لعلم القوة الحرارية ، تلك القاعدة الشهيرة التي يعتبرها سنو (C. P. Snow) الاختبار الاساسي للمعرفة الجديدة . وهذا ما يفعله هيريك هنا . انه يقول ما يظن كل انسان آخر انه « يعرفه » — ان الحياة قصيرة — اننا جميعنا نموت — ولكنّه يقوله بطريقة تجعل الآخرين لا يكتفون بمجرد « فهمه » ووضعه في سجلّ الذاكرة ليُنسى، بل انهم في القصيدة يجب ان **يشعروا** به وان **يواجهوه ويعيشوه** . فليس بين الناس من « يفهم » حقاً هذه المحادثة بين البشر والازهار ، او هذا العالم الذي « تذهب » فيه الازهار سريعاً ويصلي البشر فيه مع الازهار . ولذا فـــان الجميع يعجزون عن معالجة هذا الحديث كما يعالجون « فهمهم » السهل للحياة والموت والعالم الذي يعيشون فيه . بل على العكس ، ان كل شخص — أي كل من يقرأ هذه القصيدة قراءة صحيحة — يضطر ، على الأقل آنياً ، الى مواجهة واقع هذه المعرفة ، ويضطر كذلك الى ان يعيش موته :

وبعد ان نصلّي معاً ،
سنرافقك في الرحيل .

هنا اذن ، كان بناءُ الكلمات كرموز بناءً استطاع ، ضمن بنـــاء الكلمات كاصوات ، ان يقلب اللامعنى الظاهر الى معنى . ويتم له هذا تماماً كما يتم التحول في سونيتة شكسبير وقصيدة « جاءت الصبايا ... » وذلك بتكثيف العاطفة .

ولكن كلمة العاطفة هذه هي نفسها عرضة الى ان يساء تفسيرها ، لا سيما في الجامعة حيث لا يحكم ويهيمن الا العقل، متهماً ما عداه بالتعدّي واقتحام الحصن

المكين . وانني ، بناء على هذا ، اود ان افسّر افكاري التي اوردتها في بحثي تحت ضوء دراسة القسم الثالث من قصيدة باوند : « هيو سلوين موبرلي » :

ثوب الشاي الاصفر اللون، الخ .
يصبح بديلاً لموسلين كوس الشفاف ،
« ويحل » البيان
محل بربط سافو .

ويتبع المسيح ديونيس [١] ،
وتذهب الخصوبة ورحيق الآلهة الشهيّ
ليحل بدلهما التقشف والاماتة ؛
ويطرد كاليبان [٢] اريال [٣] .

جميع الاشياء تنساب جارية ،
هذا ما يقوله هيراكليط الحكيم ؛
ولكن الرُّخص المبتذل
سيعيش بعد ان تنتهي أيامنا .

حتى الجمال المسيحي
تبدو عيوبه — بعد ساموثراس [٤] ؛

---

(١) ديونيس (Dionysus) إله اغريقي من آلهة الاولومب ، مانح الكرمة وخمرها .

(٢) كاليبان (Caliban) عبد مشوّه من عبيد بروسبيرو في مسرحية «العاصفة» لشكسبير .

(٣) اريال (Ariel) روح اثيريّ مرح في مسرحية « العاصفة » لشكسبير .

(٤) ساموثراس (Samothrace) جزيرة يونانية في شمال شرقي بحر ايجة .

ونحن نرى
يعلن عنه في السوق .

ولم يعد لنا لحم الفاون ،
ولا رؤيا القديسين .
قربانا الصحافة ؛
ونستعيض عن الختان بالتصويت والامتيازات .

القانون أكّد ان جميع البشر متساوون .
وها نحن اذ تحررنا من بيزيزتراتوس[1] ،
رحنا ننتخب وغداً او خصياً
ليحكمنا .

آه يا ابولو المشرق ،
أي إله ، أي رجل ، أي بطل ،
أضع عليه اكليل التنك !

ان تنظيم الكلمات كمعان هنـــا تنظيم « عصريّ » يستعمل «اكثر الاساليب عصريّة » . واستعمال باوند « للتعبير الدالّ الدقيق » ، أي عرض الموضوع ، لا عن طريق الوصف العام بل عن طريق التمثيل بشخصية خاصة او باسم او اقتباس او جزء من اقتباس، يحل محل الموضوع ويشير اليه – كل هذه الاساليب اصبحت قاعدة متبعة في اسلوب الشعر الحديث . ان النظريّة ، وهي نظريّة مقنعة نوعاً ، تقول بأن عمليّة الشعر الاصيلة تتضمّن عرضاً لحقيقة التجربة مباشرة، باصطلاحاتها التي كثيراً ما تكون متنافرة ، تاركة القارىء يخمن لنفسه شكل العلاقات تماماً،

---

(١) بيزيزتراتوس (Pisistratus) حاكم مطلق في اثينا – توفي سنة ٥٢٧ قبل الميلاد .

كما يترك ليخمنها في الحياة ، بدل ان تصفّى تفاصيل التجربة في مصفاة التعميمات وتُقدَّم اليه كسلسلة من الخطوات المتتابعة في محاجة منطقية معدة سلفاً . وتقول النظرية ان القارىء سيرى **رؤية** اعمق اذا تعرض في كل عري الدهشة والحيرة المؤقتة الى لحظات منتقاة من التجربة الانسانية قد لا يكون لها في البدء نموذج معين ولكنها تتجمع معاً لتكوّن شكلاً واضحاً في النهاية .

ولذا فان استخلاص المعنى يتضمن عمليات يعتبرها حتى اهل الفكر فكرية. لديك هنا مثلاً ذكر التفاصيل كجزيرة كوس اليونانية وموسلينها الشفاف الرائع الذي يكشف جمال جسم المرأة المتحرك تحته . ولديك عود سافو وقد سمي اسماً اكثر تقعّراً . وعندك ديونيس العنبريّ الشهيّ المخصب بكل ما تومىء اليه هذه الكلمات من معـــان لدارسي الآداب الكلاسيكية . ولديك المسيح المتقشف وهيراكليط بفلسفته عن الجريان ، ولديك (to kalon) ، ولحم الفاون ، وخبز القربان ، والطاغية الخيّر بيزيزتراتوس ، واقتباس محرف قليـــلاً من « القصيدة الاولومبية الثانية » لبيندار . كل هذه ، لو حاول احد طلبة الابحاث تفسيرها ، لاحتاج الامر الى بضع عشر صفحة من اطروحة الدكتوراه . ولكن ، ما الذي يجده بين يديه اذا ما انتهى ؟ فكرة هي في شكلها المفسر تافهة عادية كفكرة قصيدة « النرجس الجبلي » لهيريك : الايام القديمة الطيبة قد ذهبت ! فان كان في مَعين التفكير الانساني جميعه فكرة اتفه او اكثر مجلبة للضجر من هذه الفكرة فاني لم اطّلع عليها بعد . ومنذ بداءة التاريخ لم تعرف البشرية زمناً لم تأسف فيه على الماضي ، او على ما اعتبرته الماضي . ولو نحن ، في تنقيبنا عن آخر ملجأ لنا ، التقينا بجدنا الاول فانا بلا شك سنرى حفرتي عينيه متوجهتين خلفاً نحو السمكة الزاحفة السعيدةالتي كانت تعيش حياة انسجام وانضباط في الوحول اللزجة التي عمرت يوماً المستنقعات المتبخرة . ولكن لنفترض الان انك نزعـــت عن هذه التفاصيل العلمية كل تلك التفسيرات التي اضفيتها عليها ، ثم أعدت جميـــع هذه العناصر الى القصيدة ، فما الذي يحـــصل عندئذ ؟ ان التفاهة والمظهرالعادي يختفيان ، وتصبح الخسارة حقيقية والاسف مأساوياً . ولماذا ؟ لان عاطفةالحنق

والغضب تبدّلها . ان قوة الشعر الصحيح التي تغلبت على البراءة الفارغة في قصيده هيريك ، تغلبت هنا على الفراغ الذي تحدثه الروح الاكاديمية، واذا بالمعنى الفارغ يبدو محملاً بالمعنى .

ان قصائد أربع ليست بالبرهان الكافي لمساندة نظرية عامة ، ولكنها عندما تكون قصائد مختلفة كل هذا الاختلاف، ثم تشترك جميعها في خصائص مشتركة كما تفعل هذه، فلا شك ان محاولة الاستنتاج تصبح مبررة. ان بناء المعاني في القصائد الأربع يختلف عن بناء المعاني في النثر، فهو يفتقر الى النظام المنطقيّ او الارتباط المنطقيّ او الحقيقة المنطقية او المحتوى المنطقي . وكذلك لا يمكن فصله عن بناء الأصوات دون ان يتقوض وينهار كمومياء من بيرو : أي انــــه اذا انفصل عن القصيدة اصبح بلا معنى . ولكن هذا المعنى غير المنطقي **يصبح** ذا معنى **في** القصيدة، وهو يصبح ذا معنى بنفس الطريقة في القصائد الاربع، بلمسة الشعور، بالشمس المشعة من نافذة الزجاج ، بالرجال والازهــار الذين ُيخني عليهم الدهر جميعاً ، وبالسخرية الهادئة في الصوت الذي يقول : « وان برهن أحد على خطـأ هذا الرأي، فاني لم أكتب قط، ولا أحب احد يوماً » ، بالمرارة والغضب الكامنين في ذلـــك الصوت المختلف جداً اذ يصرخ : « قرباننا الصحافةُ ؛ ونستعيض عن الختان والغضب بالتصويت والامتيازات » فالمعاني غير المنطقيّة تصبح منطقيّة عندما تجس **نبض الشعور** ، كما قال كيتس . وبناء المعاني الذي لا يستطيع ان يكتشفه العقل ، او الذي لا يكتشفه الا لكي يدمره ، لا يوجد الا في العواطف . انه معنى تحمله العواطف ، كما يقول وردزورث ، حياً الى القلب .

ولكن اذا كان هذا حقيقياً بالنسبة الى بناء الكلمات كمعان فما الاستنتاج الذي نستطيع ان نصل اليه بالنسبة الى بناء القصيدة ككل ، القصيدة ككل من حيث انها منظومة من كلمات هي في معانيها ما نراه ، وهي في أصواتها مختلفة اختلافاً كبيراً ، منسقة، منطقية ، وأعظم تنسيقاً ومنطقاً مما يكون عليه بناء الكلمات قط خارج الشعر ؟ لندع كولريدج هنا يتكلم نيابة عنّا ، او نيابة عني

انا على الاقل . يتساءل كولريدج في « السيرة الادبية » (Biographia Literaria) عن ماهية الشعر ثم يجيب : « هـــذا السؤال يكاد يكون نفس سؤالنا ما هو الشاعر ? » وينتقل هنا الى تعريفه الشهير عن الشاعر : فهو الذي « يطلق روح الانسان جميعها الى النشاط الحي . وهو يشيع نغمـــاً وزوحاً يمزج ويصهر المَلَـكات احداها بالاخرى بتلك القوة السحرية المؤلفة التي لا اسميها الا الخيال وحده . ان هذه القوة تكشف نفسها في توازن الصفات المتنافرة واشاعة الانسجام بينها ... حالة عاطفية غير عادية، وتنسيق فائق للعادة » .

الفصل الثالث

الصور

في ذلك التوازن والانسجام، الذي ذكره كولريدج في تعريفه يُنظِّم بناء الشعر المزدوج نفسه. ان «القوة السحرية المؤلفة» التي «تطلق روح الانسان جميعها الى النشاط الحي»، «تلك القوة السحرية المؤلفة التي لا أسمّيها إلا الخيال وحده»، انمـــا هي قوة يملكها الشعراء في قصائدهم فقط ولا تُستشف الا من خلالها. وان «توازن الصفات المتنافرة واشاعة الانسجام بينها»، وهما الخاصيتان اللتان تكشف هذه القوة نفسها بواسطتهما يجب ان تنضويا ضمن القصيدة ذاتها.

ولكن، اذا كان الانسجام موجوداً ضمن القصيدة فان العناصر المنسجمة لا بد ان تكون موجودة فيها ايضاً، «الحالة العاطفية غير العادية» و«التنسيق الفائق للعادة». هذا هو الافتراض الذي يستدرج دارس الشعر الى حافة الحذر المتهاوية. فان كان التنسيق والعاطفة موجودين في القصيدة في انتظار الانسجام فأين يقعان في القصيدة، وكيف وصلا اليها؟

باستطاعة المرء ان يخمّن كيف حدث «التنسيق الفائق للعادة». فإنه يبدو وكأنه يحملق فيك من خلال الصفحة المطبوعة اذ تنظر الى القصيدة. ان النظام لا يبدو ابداً بهذا الوضوح الظاهر في أي استعمال آخر للكلمات، حتى ولا في

مستندات القانون الرسمية ، كما يبدو في القصيدة . فكل شيء فيها منظم تنظيماً لفظياً ، وهو منظم في مـــا كان يسمّى « بالشعر الحر » نظامه في الشعر المنتظم المألوف . ان ناظم القصيدة ليس راعي ابقار يحاول ان يقيد العجل بحبل ممدود يستجيب للجذب والسحب . بـل انه اشبه بصياد من صيادي السمك في جزر الباسيفيك والشاطىء الاسباني الذين يستعملون الشباك في صيدهم ، فيرمونها اولا بحيث تأخذ شكلاً جميلاً في الهواء ثم تسقط الى الماء على هيئة معينة . وهـا هي استعارة لوتشي التي وصف بها آسر السماء والأرض في قفص الشكل تحدثنا بكل هذا : فالقفص **هو** الشكل ، الشكل المحسوس ، النظام ، نظام لا بد ان يكون ، انـّى جاء ، « غير عاديّ » .

ولكن ماذا عن « الحالة العاطفية غير العاديّة؟ » اين تقع هي في القصيدة وقد رأينا أنّ النظام الفائق للعادة يقع في الترتيب اللفظي للكلمات كأصوات ؟ أترى هذه الحالة ايضاً تصدر عن المنبع نفسه؟ اهو نموذج الأصوات الذي يذكي العواطف ايضاً ويكثـّفها؟ لا شك ان باستطاعة الأصوات ان تذكي مشاعرنا، حتى الأصوات الخالية من المعنى ، وهذه لا تنحصر في اصوات الموسيقى الجميلة . فان مراهقي العصر الحديث يتأثرون بضربات الطبول وقرعها كما تتأثر افاعي الهند بانغـــام المزامير . لقد قام فاشيل ليندسي (Vachel Lindsay) ، وهو شاعر اصبح لا يقرأ له الناس كثيراً اليوم ولكنهم سيعودون الى قراءته فيما بعد ، قام بتجارب في الايقاعات الشعرية منذ حوالي اربعين سنة وخرج بنتائج مدهشة :

Walk with care, walk with care,
Or Mumbo-Jumbo, God of the Congo,
And all of the other
Gods of the Congo,
Mumbo Jumbo will hoodoo you.
Beware, beware, walk with care,
Boomlay, boomlay, boomlay, boom.
Boomlay, boomlay, boomlay, boom,
Boomlay, boomlay, boomlay, boom,
Boomlay, boomlay, boomlay,
BOOM.

وانهـــا لحقيقة أكيدة أنّ قصائد كقصيدة « الكونغو » كانت تحرك جمـــاهير المستمعين عندما كان ليندسي يقرأها . فقد ألقى يومـــاً قصيدته « دانيال » على مجموعة من الناس في بلومز باري سنة ١٩٢٠ فاشترك معه كل مجتمع لندن الأدبي في تلاوة القرار :

King Darius said to the lions : —
« Bite Daniel. Bite Daniel.
Bite him. Bite him. Bite him ! »

وقد قالت الينور رجلز (Eleanor Ruggles) ، كاتبة سيرة ليندسي ، ان كل المستمعين « اشتركوا في الترداد وهم يتمايلون ويخبطون بأقدامهم ويهدرون » :

THUS roared the lions:
« We want Daniel, Daniel, Daniel,
We want Daniel, Daniel, Daniel !
Grrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrr
Grrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrr».

ولم يكن هذا حال وولف وستراتشي والاخوة سيتويل فقط . اذ ان روبرت جريفز (R. Graves) عندما احضر ليندسي الى اكسفورد على سبيل الدعابة العملية واعد له امسية هناك حضرها السير وولتر رالي استاذ الأدب الانجليزي الذي ترأس الجلسة بينما جلست هيئة الجامعة بوقار في الصفوف الأمامية ، وجلس الطلبة ، وكانوا حوالي الالف طالب ، من ورائهم ، وهم يرتدون اردية الجـامعة وقلانسها ، حدثت نتائج ليست شائعة الحدوث في المجتمع الانجليزي . يقـــول جريفز : « ... وما ان مضت دقيقتان حتى كان جمهور المستمعين ، وهو جمهور مثقف محترم ميال الى السخرية اللاذعة ، يصغي اليه بانتباه . وبعد عشر دقائق اصبح الجمهور متحمّساً جداً ، وبعـــد عشرين دقيقة اصبح طرباً وبدأ يفقد انضباطه ... وبعد اربعين دقيقة بدأ يهدر كهدير حريق كبير ... » .

اننا مضطرون الى وصف هذا بانه حالة عاطفية فائقة للعادة ، وقد ساهمت

في اثارتها كلمات استعملت فقط لغايات لا تكاد تهدف الا الى الايقاع. غير اني اشك في ان كولريدج كان يمكن ان يعتبر هذا المشهد شاهداً على نظريته. فالعواطف التي كان يتحدث عنها كانت حرية بأن تتأثر بأصوات الكلمات وجرسها ولكن عن طريق آخر غير هذا الطريق المباشر. فان كانت «روح الانسان جميعها» يجب ان تستجيب الى الشعر فيجب ان يكون في القصيدة شيء اكثر من مجرد الايقاعات مهما كانت هذه مثيرة. فأين نستطيع ان نجد اذن في القصيدة – نفسها مصدر تلك الحالة العاطفية الفائقة للعادة ومنبعها؟ وان لم تكن هذه الحالة نتيجة لفعل الايقاع وحده فنتيجة لاي فعل اذن؟ يبدو ان الجواب هو انها نتيجة لفعل المعاني. أي ان بناء المعاني يتدخل في هذا التأثير الذي تحمله. ولكن كيف يؤثر وما هي علاقته؟ أتراه يتدخل مباشرة فيصدر الاوامر الى العواطف لتهيج نفسها؟ ايوجه روح الانسان جميعها لكي تشعر بالحب او الخسارة او بأي شيء آخر؟ أسمع هذه الايام من المذياع اغنية تذاع في الصباح الباكر في وقت أكون مستغرقاً فيه بحلاقة ذقني، اغنية تنبىء المستمعين المزعومين بما يلي :

قلبي يناديك

قلبي يتنهد لاجلك

قلبي يموت لاجلك .

غير ان هذه المعلومات لا تتدخل في حركة يـــدي وهي تمر بالشفرة على وجهي .

فان لم يكن الاعلان الواضح عن العاطفة كافياً ، فكيف تتضمن القصيدة العاطفة اذن، العاطفة التي تعلو على العواطف التي تثيرها ايقاعات الابيات؟ اظن انه من الافضل لي ان لا أوجه اسئلة كهذه ، على الاقـل ليس بواسطة الكلمات الباردة المطبوعة على الورق ، او على كل حال ان لا اطرح هذا السؤال في جماعة من الناس ثم احاول الاجابة عنه . فهذه اسئلة مبهمة صعبة تتضمن تأملات لا

يطيق أي مزاول لفن الشعر تتبعها . انهـــا تتطلب تفحصات فلسفية جديدة – نظريات جمالية ثورية – تجارب علمية يقوم بها اساتذة العلوم الحديثة . غير اني ، مع الاسف ، لا املك الا ان اجيب عليها . فـــان كرّس المرء نفسه لملاحقة الكركدن[1] اصبح لزاماً عليه ان يتغلغل حيث يقوده الاثر ، ولقد قادني الاثر الى هذا الجرف الهاري . فان كان المعنى في القصيدة يُحس على نبض الشعور اكثر مما يتهجاه العقل فلا مهرب من السؤال: ما الذي جعل نبضات القلب تتسارع على هذا الشكل ؟ ان الانسان يوجّه هذا السؤال لانه مضطر الى توجيهه . ولكن من الافضل ان يجيب الانسان عليه بروح صديقنا القديم لوتشي الذي لا بد انك تذكر انه ختم مقدمة قصيدته (Wen Fu) عن الادب بهذه الجملة : « ومع هذا فان كل ما استطيع قوله قد اثبتّه هنا » . وبعدها غنّى عبير القدماء النقي وغسل فمه باقتباس من الفنون الستة ثم بدأ قصيدته .

واحب ان ابدأ انا كما بدأ هو ، بتواضع ، حاملاً معي عبير احد كبار القدماء ، اديب مات منذ ألفي سنة ، ومرفقاً هذا بتعليق كتبته احدى تلميذاتي السابقات . اما الاديب الميت فهو الامبراطور ووتي (Wu-Ti) الذي حـكم المملكة السماوية (الصين) حتى سنة ٨٧ قبل الميلاد ، وقد خلّد ذكره بقصيدة نظمها عن محظيته « لي – فو – جن » (Li-Fu-jen) . اما النص الانجليزي لقصيدته فقد ترجمه آرثر ويلي :

لقد توقف حفيف ثوبها الحريريّ .
ونما الغبار على الممر المرمريّ .
غرفتها الفارغة باردة هادئة .
والاوراق المتساقطة تراكمت على الابواب .

---

(١) الكركدن (Unicorn) حيوان خرافي له قرن في جبهته .

آه ! كيف استطيع ان اهدّىء قلبي الموجع
وانا أحن الى تلك السيدة الجميلة ؟

لقد علّقت تلميذتي على خاتمة هذه القصيدة فقالت : « هذه جملة تقريرية ليس الا ، خليقة بأن لا تثير فيّ أي شعور . غير انها ، في مكانها من القصيدة ، تثير المشاعر . أترى يكمن السر في ان الصور الاربع قبلها وقد رصفت الواحدة قرب الاخرى ، استطاعت بطريقة ما ان تُدخل الحيوية المؤثرة على هذه الجملة التقريرية المسطحة التي تتبعها ؟ لو ان الامبراطور لم يقل الا ان قلبه يوجعه لما كان لدينا أية قصيدة . لكن ها هنا قصيدة » . ثم انتقلت تلميذتي الى التحدث عن هذه الصور وكيف تلمس الاحاسيس الثلاثة او ربما الاربعة اذا كان لكومة الاوراق المتساقطة رائحة الاوراق الميتة .

لقد توقف حفيف ثوبها الحريريّ .
ونما الغبار على الممر المرمريّ .
وغرفتها الفارغة باردة هادئة .
والاوراق المتساقطة تراكمت على الابواب .

وذكرت كيف انها جميعها صور لغياب الاشياء : فحفيف الثوب الحريريّ ذاك لم يعد موجوداً ؛ وذلك الغبار «النامي» (كلمة رائعة حقاً) على الممر المرمري غبار ينطق بأن الارجل ما عادت تسير عليه ؛ وتلك الغرفة الباردة كانت دافئة يوماً ؛ وتلك الاوراق المتساقطة على العتبات هي اوراق السنة الماضية . كل هذا صحيح بالطبع . وهذه الصور تعكس الواقع كما تفعل المرايا ، صور تلتفت الى الخلف ، صور تقبلها العين بكل سهولة ولذا فان شيئاً آخر يجب ان يفهمها . انها تجذب العاطفة كما يجذب الفراغ الهواء ، ولذا فان الامبراطور عندما يتحدث في النهاية عن نفسه في تلك الكلمات التي لم تكن خليقة بأن يكون لها ادنى تأثير

علينا لو انها وردت وحدها دون الابيات السابقة لها، فان العاطفة تفهمها وتحشد المعاني حولها :

> آه ، كيف استطيع ان اهدّىء قلبي الموجع
>
> وانا احن الى تلك السيدة الجميلة ؟

ان كلمة « اهدّىء » كما علق تلميذ آخر من تلاميذي ، تتخذ رهافة وحدة فائقة في ظلال هذه الصور الاربع . فكل شيء في القصيدة قد هدأ ، حفيف الحرير ، وقع الاقدام على الارض ، دفء الغرفة ، الاوراق ، كل شيء الا قلبه .

ان هذا كله يوحي بشيء يشع بالامل . فمهما قرر العلم والفلسفة واستنتجا عن طبيعة العلاقة العجيبة القائمة بين الفن والعاطفة وعن سيطرة احدهما على الآخر ، فانه يبدو بأن لدينا متسعاً صغيراً تستطيع البقية منا ان تسير فيه وهي تحمل في نفسها شيئاً من الثقة بأن اشياء مشوقة او مثيرة قد تُلحظ وتسجل . ان الصور في القصيدة تبدو ذات علاقة بالعاطفة المنضوية في القصيدة ، لذا فأي تفحص للطريقة التي تعمل بها الصور قد يلقي بعض الضوء . وعليه فاني اقترح محاولة القيام بهذا البحث هنا ولكني اقترح محاولة هذا بطريقة تحتاج الى شيء من التبرير سلفاً ، لان القصائد التي اود تفحصها قد نظمت بلغة لا يقرأها الا القليلون منا ، ولا شك بأني لست واحداً منهم . ثم انها قصائد قديمة نظمت احدثها منذ اكثر من ألف سنة . وفوق هذا انها قصائد من بلاد بعيدة ، تقع في الجانب الآخر من العالم ، وهي بلاد لا يستطيع أي امريكي الآن ان يزورها ، ولم يستطع قطّ الا القليلون ان يفهموها فهماً صحيحاً .

ولكن ما الذي يدعونا الى الالتفات الى قصائد صينية من « كتاب القصائد » (Book of Odes) ومن عصر تانغ (T'ang) العظيم لكي نتفحص الطريقة التي تعمل بها الصور في الشعر ؟ اننا نفعل هذا لسببين . ولنبدأ بالسبب الاكبر . ان

الشعر هو الشعر في جميع اللغات . ان الفروق بين اللغات تتضمن طبعاً فروقاً في الشكل ولا سيما في تراكيب الوزن والعروض . غير انـــه من الممكن الميسور مقارنة القصيدة في لغة مـــا بالقصيدة في اللغة الاخرى لان كليهما شعر . فالفروق بين الموسيقى اليابانية والموسيقى الاوروبية ، على الاقل في الموسيقى القديمة ، اكبر من الفروق بين الهوكو (Hokku) اليابانية ذات السبعة عشر مقطعا وبين ابيات شعر رثائية من « المجموعة الاغريقية » ، او قول شعريّ مأثور باللغة الانجليزية للاندور (Landor) مثلاً . والغريب ان الموسوعة البريطانية افترضت بأن الشعر الياباني « لا يعرف له ندّ » في أي مكان آخر في العالم ، وقد اقتبست للتمثيل على فرضيتها هذه بيتاً من تلك الهوكو الشهيرة جاء فيه « ذلك الشيء المسمى بالحياة اسرع من خفقة الاوراق الذابلة في الريح » .

اما السبب الثاني ، وإن كان اصغر السببين الا انـه اشد ارتباطاً بالموضوع المبـــاشر ، فهو ان الصور وعلاقتها الواحدة بالاخرى وبالقصيدة المعنية اكثر **وضوحاً للرؤية** في الشعر الصيني منهـا في الشعر الانجليزي او في شعر أي من الآداب الاوروبية الاخرى . ان الجمل في الانجليزية عامة ، بما فيها الجمل التي تتضمن صوراً ترتبط الواحدة بالاخرى بادوات صرفية ، باشارات خارجية تدل على طبيعة العلاقة المقصودة : « كأن » « كأنما » « مثل » او « ك » ، « كجيشين شامخين سائرين في ساح المعركة » . « أأشبهك بيوم من ايام الصيف ؟ » ولكننا لا نجد في ابيات الشعر الصيني أية ادوات صرفية تدل على علاقة الكلمات الواحدة بالاخرى . ليس فيها أية حركات اعراب ، او كلمات مركبة ، بل ان العلاقة تترك لتستخلص من المحتوى ، من منطق الوضـــع . وتقف الكلمات جنباً الى جنب ، كل واحدة تمثل فكرة اصلية بينما تقبع وراءهـا خلفياتها الحية كظلال متخيلة ، وتتبع الاصوات المتسلسلة بعضها البعض بتحفظ ، ويتوصل الانسان الى معنى الالفاظ ، لا بحل مشكلات الاعراب كما يحدث في الانجليزية ، بل بالسماح لهذه الافكار الاصلية بأخذ مواضعها في نموذج تؤلفه مجتمعة .

اما كيف تستطيع هذه الخاصية في اللغة ان تؤثر في العرض وفي علاقة الصور بعضها بالبعض الآخر ، فسوف يدلنا عليه بيت من الشعر الصينيّ ترجمه لي الاستاذ ج. ر. هايتاور (J. R. Hightower) ترجمة حرفية . انه بيت من قصيدة نظمها الشاعر العظيم تو فو (Tu Fu) ، أعظم شعراء تانج واحد عمالقة الشعر في عالمنا الانساني :

اما القصيدة نفسها فهي[1] :

المطر الخيّر يعرف متى ينزل ،
آتياً في الربيع ليساعد البذور ،
مختاراً ان يهمي في الليل بصحبة الرياح الصديقة ،
صامتاً ، منديا الارض جميعها .
الغيوم داكنة فوق هذه المتاهة الصامتة .
والضوء الوحيد يشع من مركب نهريّ .
غداً في الصباح سيكون كل شيء احمر رطباً
وستكتسي شينجتو جميعها بالازهار اليانعة .

لقد طلبت من الاستاذ هايتاور ان يترجم لي البيت السادس « والضوء الوحيد يشع من مركب نهريّ » . ان هذا البيت كما هو في الانجليزية ، على الأقل في ترجمة بين ، لا يحمل الينا شيئاً واضحاً او محسوساً جداً . فالانسان يسجل في خياله ان الليل الماطر مظلم الا من ضوء ما في المركب الراسي في النهر . اما في الترجمة الحرفية فان كلمات البيت الخمس تتحرر وتقف وحدها ومن اجل نفسها فقط :

نهر ... مركب ... نار ... وحدها ... لامعة .

---

(١) اقتبس المؤلف القصيدة من مجموعة مترجمة للانجليزية باشراف روبرت بين (R. Payne) .

وعلى حين فجأة يجد المرء انه قد بدأ يرى ، لا مناص له من ذلك . فتحت هذه الغيوم الداكنة في هذه المتاهة السوداء الصامتة يقبع نهر ، وفي النهر مركب، وفي المركب نار ، نار طباخ كتلك التي تراها على ظهر المراكب النهرية وزوارق الصيد الصغيرة في بلاد الشرق . وما عدا هذا القبس على النهر ، يقبع كل شيء في الظلام الدامس . فهذه النار وحيدة . ان عدم استعمال ادوات الربط، واسماء الموصول، وأدوات الاعراب كتوجيهات للفهم يجعل فك رمـــوز البيت صعباً بالنسبة الى جهاز التفكير عندنا ، غير انه يثير الخيال الحسيّ حتى ان المرء يرى ويسمع ويكاد يشتم رائحة الارض النديّة بالمطر التي ستحول بيضاء وحمراء ، ارض شينجتو التي ستكتسي غداً صباحاً بالازهار .

ولكن القصيدة الصينية لا تكتفي بأن تيسر لك رؤية الصور كصور فقط ، هناك مثلاً بيت آخر من شعر توفو مترجم ترجمة حرفية . انه من قصيدة تدور حول تلك الحرب الاهلية الطويلة الامد التي دمرت الصين ايام حكم تانج في القرن الثامن ودمرت معها الجزء الاكبر من حياة توفو نفسه :

ازرق ... دخان ... نيران الحراسة ... بيضاء ... عظام ... رجال

ان الروابط الصرفية قريبة المتناول هنا ومن السهل استدعاؤها لملء الفراغات : « الازرق دخان نيران الحراسة : الابيض عظام » . ولكن شيئاً آخر يستدعي نفسه اذ تنظر الى ذلك الدخان الازرق والى تلك العظام البيضاء . فالدخان الازرق يتصاعد **الان** . الدخان هو ابداً مرتبط بالآن . فنحن لا يمكن ان نراه ازرق او ابيض او رمادياً او اسود في الهواء الا اذا كان يهب الآن . غير ان عظام الرجال هذه ليست عظاماً تعرّت الآن . انهـــا عظام قديمة جداً ، فهي بيضاء . وهكذا فانك اذ تنظر الى هاتين الصورتين ترى البعد الزمني بينهما. ازرق هو دخان الحرب ، هذه الحرب ، هذه الحرب المحتدمة الآن ، هنـــا ، في الشمال الغربي حيث نيران الحراسة هذه لا تنطفىء ابداً ، ويهب دخان الخشب الحـاد الرائحة ازرق في الهواء البارد الشفاف . وبيضاء هي عظام الرجال ، رجال قتلوا

منذ زمن بعيد ، رجال قتلوا منذ زمن بعيد في هذه الحرب التي لا تنتهي ابداً . ان الاحساس **بالزمن** يهيمن على هاتين الصورتين المرصوفتين جنباً الى جنب . الزمن الذي يهيمن على هذه الحرب ، والحرب التي تهيمن على هـذا الزمن . وان هاتين الصورتين هما اللتان تتمسكان بينهما بمأساة الزمن والحرب .

لقد احببت ان أفسّر القضية التي طرحتها عن الصور بأمثلة من مآثر الشعر الصيني بدل الشعر المنظوم بلغتي حيث يعمينا صرفه ونحوه وطول الفتنا له . لان الشعر الصيني ، في ايدي اساتذة القريض الصينيين ، يستعمل صوره بهذه الطريقة المقتضبة القاطعة . غير ان هذه القصائد العظيمة يجب ان لا تستعمل في الترجمة كمجرد امثلة . فهي تحمل قيمتها الحيوية الخاصة ، ويجب ان يراها المرء ككل مكتمل ، وان يسمعها ككل مكتمل ، قبل ان يستشهد بها . فـــان في الشعر الصيني نظاماً معقداً للاصوات شأنه شأن الشعر في كل آداب العـالم . ان سطر الشعر (وهنا اتابع وصف الاستاذ هايتاور) هو وحدة التركيب في العروض الصيني، لان كلمات اللغة الصينية ذات مقاطع مفردة – او هكذا كانت في الازمان الكلاسيكية – ولم يكن فيهـــا ذلك النوع من الكلمات ذات المقاطع العديدة الذي يسمح بأن تكون بعض مقاطع الكلمة ذات نبرة مؤكدة وبعضها الآخر بلا نبرة على الاطلاق ، وان تكون بعض الكلمات طويلة وبعضها الآخر قصيراً كما في الانجليزية والفرنسية واليونانية واللاتينية . ولما كان تناغم الايقاعات مفقوداً في البيت الواحد من الشعر الصيني فقد استعمل البيت نفسه كوحدة ايقاعية . كان بيت الشعر الصيني حتى زمن هان (Han) ، أي لقرنين او مـــا يقاربهما قبل الميلاد ، مؤلفاً من اربع كلمات ، أي اربعة اصوات ، ثم ادخلوا عليه آنئذ كلمة خامسة ، ثم جددوا فيه أكثر فأصبح البيت مؤلفـاً من سبع كلمات . غير ان الايقاع لم يكن بسيطاً كما يوحي به هذا الوصف . فـان البيت المؤلف من خمس كلمات كان يراعي نوعاً من الوقف ، الفاصل ، بعد الكلمة الثانية ، ويراعي البيت المؤلف من سبع كلمات الوقف بعد الكلمة الرابعة ، بشكل ان ايقاع الخمس كلمات يرخم بنسبة ٢ : ٣ ، وايقاع السبع كلمات بنسبة ٤ : ٣ .

ولم يكن هذا كل شيء . فان اللغة الصينية ، بسبب كون الكلمة فيها ذات مقطع واحد ، انما هي غنية ، او فقيرة ، بالجناس ، أي بالكلمات التي تتماثل لفظاً وتعني معاني مختلفة [١] . ويقول الاستاذ هايتاور ان في اللغة الصينية الرسمية الحديثة حوالي الاربعمائة مقطع صوتي فقط يعبر بها عن جميع المعاني التي تعبر عنها مجموعة مفرداتنا الغنية؛ وينتج عن ذلك – او كانت نتيجة ذلك قبل آلاف السنين – ان اضطر الصينيون الى ايجاد وسائل للتمييز بينها . ففي الصينية المكتوبة شعّبوا خطوط الكلمة المرسومة ، فأصبح لكل كلمة رسم خاص بها، أي انهم أوجدوا « ابجدية » من آلاف الكلمات، هذا اذا كان لي ان استعمل هذا التعبير . اما في اللغة المحكية فإن هذه الوسيلة لم تكن ممكنة فأوجدوا الحل بشكل آخر – فيما يسمى **بالنغم** . وذلك بتغيير نبرة الصوت الذي يكوّن الكلمة الواحدة المتعددة المعاني ، او بتغيير اتجاه النغم والنبرة .

اني اتحدث عن وسيلة التمييز هذه كحلّ . ولكنها بالطبع لم تكن كذلك، بل انها ولدت مع الكلمات ، وكجزء منها . غير ان شعراء المملكة السماوية لم يلتفتوا اليها لاستعمالها في نظمهم الا في القرن الخامس للميلاد. فالشعراء يدأبون دائماً على الخوض والاصطياد على حافة نهر اللغة البطيء الجريان علهم يعثرون على ما يمكنهم اصطياده وتسخيره لاستعمالهم الخاص ، ولا شك انهم وجدوا بغيتهم في النغمات او النبرات الأربع التي كانت شائعة حول بيكين ، والثماني او التسع التي كانت شائعة حول كانتون (هذا اذا كانت هاتان المدينتان قائمتين وقتئذ) . وكانت نتيجة ذلك انهم بدأوا ينظمون «الشعر المنضبط» المنتظم النموذج، وفيه تقرر سلفاً مواضع النبرات في اول بيت ثم في الابيات التي تليه . فما ان تصل الى زمن الشاعرين العظيمين في عصر حكم عائلة تانج حتى تجد ان للقصيدة نموذجاً للنبرات يفرض على نموذج الفواصل والوقفات الذي يفرض بدوره

(١) ضرب المؤلف مثلاً على هذا بكلمات (Bare, Bear, & Bear) ومعانيها الثلاثة المختلفة عارٍ – دب – يحمل . (المترجمة)

على نموذج طول الأبيات او قصرها . ولذا فانه يبدو من المعقول ان يتحدث المرء عن البناء الذي نجم عن هذا فيصفه بأنه يحتوي على « تنسيق فائق للعادة » .

وبعد هذا الخروج عن سياق البحث – وهو خروج، لا مندوحة منه، يذكّرنا باننا في حديثنا عن هذه القصائد هنا نغفل الكثير من أمرها – دعني ارجع الآن الى شعراء عصر تانج ولا سيما الى الشاعر لي بو (Li Po) وقصيدته التي تتحدث عن الصحو بعد السكر . وسأورد هنا ترجمة غير دقيقة للقصيدة، هدفها الأول ابراز علاقة الصور :

« ليست الحياة في هذا العالم الا حلماً كبيراً :
ولن افسدها بعمل أي شيء او بالقلق على أي شيء ' »
هذا ما قلته . ثم ثملت طول النهار –
وتمددت عاجزاً على الشرفة أمام الباب .
ولما استيقظت حملقت في البستان –
وسمعت عصفوراً يغني بين الازهار .
فتساءلت : في أي فصل نحن ؟
الصفّير المثرثر : ريح الربيع .
واذ هاجني ذلك الغناء تنهدت .
وكان عندي خمر فملأت كأسي .
وغنيت بجنون منتظراً بزوغ القمر .
ولما انتهت الأغنية كان الوعي قد تلاشى .

هذه القصيدة ليست قصيدة شهيرة فحسب: بل انها مفيدة بالنسبة لنا ايضاً، ولا سيما في بحثنا عن إمكان وجود علاقة بين الصور والعاطفة . فانه من الشائع لدى قراء الشعر في البلاد الناطقة بالانجليزيّة انهم يعانون من ميل مسبق للجزم بان

الصور في القصيدة انما هي مجرد زينة ، ولذلك فانها يجب ان تكون «جميلة» .
بل ان هنالك ميلاً لدى بعض من يعانون هذا الداء معاناة راسخة، وهو داء شائع شيوع الرشوحات ، ان يصفوا الصورة الفتّانة حقّاً بانها « شاعرية » . فإن كانوا هم على حق فلا بد ان لي بو كان على خطأ . ان السكر قد يكون «شاعرياً» بالنسبة الى المتحمسين له ، غير ان الصحو من السكر ليس « شاعرياً » أبداً ، وأقل منه شاعرية العودة الى حالة السكر مرة ثانية في اليوم نفسه . ومن الواضح فضلاً عن ذلك ان لي بو كان واعياً لهذه الحقيقة وعينا لها . ولا يمكن لأحد ان يقرأ هذه القصيدة اكثر من مرة ويصدق انها قد نظمت لتمجيد السكر . فالعصفور المغنّي وريح الربيع وحدهما كافيان لإيضاح هذا الأمر . كلا ، فان هذه الصور ليست زينة ولم يقصد الشاعر بها ان تكون زينة ، انها ليست جميلة ولم يقصد الشاعر ان تكون جميلة . انها عناصر في القصيدة ، عناصر في بنائها ، ويجب ان تقرأ بهذا المفهوم .

واني أعتقد بوجوب عدم الامعان في بحث هذه النقطة وان كنت ارغب في ذلك رغبة أكيدة، فلست أعرف عثرة تقف في طريق قراءة الشعر قراءة ناجحة أعظم من هذا الاعتقاد المسبق بأن القصائد «جميلة» وان صورها « جميلة » ، وانه كلما كانت صورها «أجمل» وكلما عرضت هي صوراً «أجمل»، وزادت عدد حبات اللؤلؤ المنظوم ، كانت القصائد ذاتها افضل . ان القصائد لم تخلق لتكون جميلة : بل انها تنظم لتكون قصائد ، وهذا شيء اكثر من ذاك وأقل منه في الوقت ذاته . ان الصور في القصائد لا تهدف الى ان تكون جميلة : بل ان عملها هو ان تكون صوراً في قصائد، وان تؤدّي ما تؤديه الصور في القصائد . ولم يكن أحد اكثر دراية بهذا الأمر من لي بو ومواطنيه الذين مارسوا تجربة الشعر مدة أطول من ممارسة أية أمة أخرى لها ولم تُضاهَ مهارتهم في خلق الصور قط ، سواء كان ذلك في الرسم او استعمال الحبر او الكلمات . ولقد كان اعظم نقد وتقريظ ناله الشاعر تاويوان — مينج من النقاد القدماء قولهم فيه : «ان عواطفه واقعية، ومناظره واقعية، وحقائقه واقعية ، وأفكاره واقعية» . فبأي معنى كانت هذه جميعها واقعية؟

بمعنى انها مستخلصة من الحياة . فان تاويوان – مينج هو ناظم الابيات الشهيرة : « ان رياحاً من مناخ ادفأ تشوّش الفجر الباكر : كل من يجيء لا بدّ ان يرحل ... » .

ان حقائق لي بو واقعية – مفرطة في الواقعية بالنسبة إلى بعض الاذواق – وكذلك فان صور لي بو تتصف بالواقعية : استفاقة رجله السكران، فيخزر بعينيه ناظراً الى الحديقة ، مصغياً الى العصفور الوحيد؛ الى ريح الربيع . ولكن ترى هل هذه المشاهد الصغيرة لا تعدو ان تكون واقعية فقط ؟ الا تشكلّ شيئاً اكثر من مجرد « ذكريات سكيرّ شرقي » كما تساءل احد تلاميذي ؟ أم تراها تتضمن شيئاً اكثر من هذا، شيئاً قد يختلف عنه ؟ ولماذا لم تكن هذه الصور مجرد صور بليدة ، منبتّة العلاقات ، خالية من المعنى ؟

انّ ذلك يعود الى سبب تكشفه هذه الصور نفسها ولا يمكن ان يتجاهله أي قارىء متأمّل . ان هذه الصور تعيش ضمن **علاقات** . ان لدينا في هذه القصيدة نوعين من السكر ، نوعين مختلفين . فالسكر الاول ، كما وصفه احد تلاميذي ، سكر سلبي ، والثاني سكر ايجابي . الاول هو سكر وقع فيه صاحبه في صباح ربيعيّ وهو تحت تأثير ذلك القول المأثور المثبت في بداية القصيدة --حالة نفسية نعرفها جميعنا – الحياة حلم كبير : ولن اشوّهه بعمل أي شيء. اما السكر الثاني فهو سكر مشبوب ، سكر يرافقه غناء عنيف مجنون ، ينتظر بزوغ القمر، سكر ينتهي بنوع من الموت ، بفقدان الوعي . ها هما واقفان ، ذانك السكيران ، في بداية القصيدة، وفي نهايتها، ذانك السكيران اللذان هما رجل واحد . وبينهما – ماذا؟ ان بينهما حديقة وريحاً ربيعياً وعصفوراً مغرداً – هذه الاشياء الثلاثة ومعها سؤال : « وتساءلت : في أي فصل نحن ؟ » وما الذي يعنيه هذا السؤال ؟ انه يعني اني لا أعرف اين انا من حيث الزمن . وما علاقة العصفور والريح بهذه المعرفة ؟ **انهما** يعرفان **وأنا** لا أعرف . « الصفّير المثرثر : ريح الربيع » . لقد كانت الريح تعرف في أي فصل نحن وكان العصفور يعرف ذلك وانا الوحيد الذي لم اكن اعرف، فقد تجاوزني الزمن، ومرت عني الحياة . لقد اضعت لحظة من قلب

الزمن ، لحظة من قلب الحياة . واني املأ كأسي مرة ثانية . واذ أغني بجنون
انتظر بزوغ القمر ... تلك **اللحظة** .

ان ما يقبع بين هذين السكّيرين في هذه الحديقة في الربيع هو ، بكلمات أخرى ، نوع من الادراك والوعي ، الوعي بوضعية الانسان الفاني ، لمحة سريعة للانسان وهو يتخبط في شباك الزمن التي تأسرنا جميعنا والتي نحب خيوط حبائلها . ان الحياة في العالم حلم كبير — نعم ، في صباح ربيعي في الشمس : انها شيء يجب ان لا يشوهه التفكير والقلق . ولكن ان يصحو الانسان ليرى ان نهاراً بأكمله من ذلك الحلم قد ذهب — وان لا يعرف الانسان حتى الفصل الذي هو فيه من بين فصول السنة — في حين يعرف العصفور ذلك وتعرفه الرياح ... فإن الحياة لا تعود حلماً كبيراً . ان الحياة في خسرانها ، حتى في خسران يوم منها ، او بعض يوم ، او حتى سويعات معدودات ، لعزيزة غالية ، لا تقدّر بثمن .

اني اعتقد انه من الممكن — بل أعرف يقيناً انه من الممكن — قراءة هذه القصيدة دون أية عاطفة على الاطلاق . فان من يطلع على الحقيقة التاريخية وهي أنّ لي بو نفسه كان من مشاهير شاربي خمرة الارز ، ومن يعرف الحقيقة الادبية المعروفة ان مدح السكر كان من المواضيع المألوفة في الشعر الصيني ، قد يستنتج بأن هذه الابيات لا تتعدّى ان تكون تنميقاً أدبياً مبتذلاً لا يخلو من البلاهة . ولا شك ان القصيدة لا تحتوي أبداً على ما يشير الى ان للعواطف أية علاقة في الموضوع . وليس للغة أي اتصال واضح مباشر بمشاعرنا . فالشاعر لا يطلب منا ان نضحك او ان نحزن . وليس للقصيدة أية نية صريحة في جرح قلوبنا او حتى لمس اوتارها . غير ان القصيدة بالرغم من هذا تتضمن مشاعر هي في متناول كل من يقرأها بتمعن ، كل من لا يكتفي بقراءة لغة القصيدة بل يتخطّى ذلك الى قراءة ما تمنحه اللغة من صور للعين وللاذن . ان السؤال لا يصبح سؤالاً مفهوماً بالنسبة الينــا الا عندما **نرى** هذين السكيرين اللذين هما نفس الرجل ، **ونسمع** العصفور والريح .

ان العاطفة، ان كان ثمة عاطفة في القصيدة تكمن في الصور – او، اذا لم تكن كامنة في الصور نفسها، فبين هذه الصور . وهذا هو الحال غالباً في الشعر الصيني . ان للي بو قصيدة أخرى في الوداع، تبدأ ، في ترجمة باوند، بالبيت التالي: « المطر الخفيف يتساقط على الغبار الخفيف » . وان المرء ليتساءل لم تشق هذه الكلمات البسيطة طريقها مباشرة الى موطن الشعور. أتراها تفعل ذلك لان رائحة الغبار في قطرات المطر الاولى ، قطرات المطر الخفيف ، رائحة حزينة ؟ ام لسبب آخر ؟ ألأن الانسان، لكي يرى المطر الخفيف على الغبار الخفيف، يجب ان يقف مطأطئاً رأسه، ناظراً الى الارض عند قدميه ؟ ومهما يكن السبب فان هذا الحزن انما تعرفه الحواس في البدء . كما هو الحال دائماً في الحزن في عالمنا ، تعرفه الحواس اذ تلمس هذه الصور اوتارها .

غير ان الصور عند لي بو لا تعمل دائماً بهذا الطريق المباشر الذي يكاد يكون حسياً جسمانياً . ان له قصيدة يسميها ساخراً « أغنية الحرب » :

كان الرمل كالثلج قبل قمة الفرح العائد .
والقمر كالصقيع خارج المدينة المستسلمة .
لست أدري من نفخ بالبوق في الليل ،
غير ان الفتيان كانوا ينظرون شطر بيوتهم طول الليل .

هذه عبارات تقريرية ، كما ترى : عبارات مقتضبة توحي بصور ، او هي صور . ان هناك قمة اسمها قمة الفرح العائد – قمة يستطيع المرء كما يبدو، ان يراها وان يفرح لرؤيتها عند الحدود في طريق العودة الى الوطن . وهنالك مدينة مستسلمة . وقبل الوصول الى تلك القمة تمتد صحراء رمالها كالثلج . وخارج المدينة يطل القمر كالصقيع ... (فالفصل اذن ليس شتاء ولكن المرء يفكر في الشتاء) . وهنالك أبواق تنفخ في الليل: ولست ادري من نفخها . وهنالك جيش وفي الجيش فتيان قضوا طول الليل ينظرون ناحية بيوتهم. أهو الأمل في العودة؟ أم

اليـــأس من العودة ؟ في حرب طويلة الامد يصبح هذا الامل وهذا اليأس شيئاً واحداً كما تعلمّ جيلنا نحن . ولكن سواء كان هو الامل، او اليأس، فان الامل واليأس منضويان في هذه الصور ، بين هذه الصور . أترى تصبح العاطفة اكثر حدة أم أقـــل حدة من جراء هذا ؟ أترى يعد التعبير عنها تعبيراً سيئاً لانه لا يتضمن كلمة عاطفية واضحة ؟ لا يتضمن أي ايمـــاء يطلب الينا ان نشعر ، ان نيأس او نتأمل ؟ ام انه تعبير جيد ؟

وتمثل هذه النقطة بداية قصيدة لي بو «الجسر على تين شين» في ترجمة باوند لها:

لقد جاء آذار الى رأس الجسر ،
وتدلت اغصان المشمش والدرّاق فوق الف باب ،
وفي الصباح تتفتح الازهار لتخرق القلب ،
ويدفعها المساء على المياه الجارية شرقاً .
وتنتشر الاوراق على المياه التي تدفقت والمياه المتدفقة الآن ،
وعلى الدوّامات المتراجعة ،
غير ان رجال اليوم ليسوا كرجال الايام الماضية ،
مع انهم ينحنون بنفس الطريقة على سياج الجسر ...

رجال ينحنون على سياج جسر . اوراق الازهار « على المياه التي تدفقت وعلى المياه المتدفقة الآن » . وبينها ؟ الزمن والتغير . التغير والزمن . ما زال لون البحر اياه عند الفجر ، ولم يزل القمر يهبط فـــوق البوابات بالطريقة نفسها ، ولم يزل الامراء يقفون صفوفاً صفوفاً ، والنبلاء يركبون حتى الحدود ذاهبين بزهو الى الحفلات والطعام والهواء المعطر والفتيات الراقصات والنايات — ان كل شيء ما يزال على ما هو وانهم يظنون انه باقٍ الى الابد . ولقد ظن رجال آخرون هذا من قبل، اليس كذلك؟ ولكن الامر يختلف تماماً بين ان نفكر في هذا بتراخ وتعترينا الفكرة وقد راحت تزاحمها فكرتان اخريان غيرها فنحاول ازاحة الخيال

وازالته بهزة من رأسنا ، وبين ان نفكر في هذا ونحن نراقب اوراق الازهار فوق المياه التي تدفقت والمياه المتدفقة الآن .

لقد كان لي بو يعرف هذا، وقد عرفه الشعر الصيني قبله بزمن طويل – قد يعود الى الفي سنة قبل زمن لي بو الذي عاش في القرن الثامن للميلاد . ان لدينا قصيدة في « كتاب القصائد » من القرن الخامس والسادس قبل الميلاد ، تقول الرواية انها من نظم كونفوشيوس ، وهي تبرهن على ان هذه المعرفة قديمة جداً .

الظبية الميتة ملقاة في الغابة ،
تغطيها نباتات السمّار البيضاء .
والسيدة تفكر في الربيع ،
والفارس الرائع فوقها .

في غابة البلوط ،
في الارض اليباب، تنام الظبية ميتة :
وفوقها نباتات السمّار البيضاء .
السيدة جميلة كاليشب النفيس .

لا تلمسني يا سيدي ، ارجوك .
لا تخطف منديلي ...
لاتخطفه ! فكلبي سينبح .

على ارض الغابة ظبية ميتة ، جسم رقيق ، مغطىً بنباتات السمّار البيضاء . وهنالك سيدة متلهفة وفوقها فارس جميل . اهما نفس الشيء ؟ ايمكن الخلط بينهما ؟ لا . القصيدة تكرر نفسها . في غابة البلوط ، على الارض اليباب ، ظبية ميتة . ونباتات السمّار البيضاء تغطيها . وسيدة جميلة كحجر اليشب النفيس . اذن

فهنالك صورتان، متماثلتان ومختلفتان . كيف تختلفان ؟ انهما تختلفان، كما تختلف سكينة الظبية الميتة تحت نباتات السمار وصخب الفتاة الضاحكة واعتراضها المضحك: «لا تخطفه ! فكلبي سينبح» . (قد يرانا احد !) . «لا» قلبت الى «نعم» في الكلمات التي تقولها .

ان البحث في معاني هذه القصيدة قد يتتابع في دوائر متتالية الا اذا ادرك المرء ان هذه القصيدة ليست – او ليست مجرد – قصة . فان هاتين الصورتين المتشابهتين المختلفتين تحتلان مكانهما جنباً الى جنب في الزمن كما في المكان . بل يقيناً ان هذه هي النقطة الرئيسية والمعنى الكامل ، انهما تقبعان جنباً الى جنب : الفتاة الجميلة كاليشب النفيس في اعنف لحظة من لحظات الحياة التي تقترب كثيراً من ان تكون مضحكة، وهي تقول : «لا تخطف منديلي ! لا تخطفه !»، وهناك، بالقرب من المشهد نفسه وفي الوقت نفسه ، ذلك الجسم الآخر ، نحيلاً كجسمها، ناعماً طرياً كجسمها ، ولكنه ميت لا حياة فيه ، لا يغمره الحب، بل تغطيه الحشائش . ولكن ما هي اذن عواطف القصيدة ؟ الحزن على الظبية الميتة ؟ شعور الدعابة نحو الفتاة الضاحكة ؟ لا هذا، ولا ذاك، فالعاطفة تقبع في مكان ما بين هذين - حيث يجتمع هذان الشعوران – حيث يجتمعان كما يفعلان بكل تأكيد في حياتنا ولو انّا لا نملك الكلمات للتعبير عن ذلك : الموت والهوى ، الملهاة الانسانية والموت اللامبالي .

ولكن هل نستطيع ان نستخلص شيئاً من هذه القصائد – ان ننتهي الى الاستنتاج بان قوة الخيال والتصوير تتضمن عاطفة في الشعر عامة ؟ ام ان هذه القصائد لا تتعدّى ان تكون نماذج لاستعمال الصور في الشعر الصيني وحده؟ انني اعتقد بانها اكثر من هذا. اعتقد هذا اولاً، لان فن الشعر ، كما قلت، هو في جوهره واحد في جميع اللغات مهما اختلفت المظاهر السطحية . واعتقد هذا ثانياً، لان لغتنا تستخدم الصور في الشعر تماماً كاللغة الصينية ولو انّ استعمال الصور يختبىء عندنا وراء الحيل الصرفية، وتعودنا على المألوف منها . وانك تجد ايضاً في شعرنا احدى العبارات

وبقربها عبارة اخرى – عبارة تختلف عنها كل الاختلاف – وقد تبدو وكأن لا علاقة لها بالاولى . ففي قصيدة مارفيل (Marvell) « الى حبيبته الخجول » تجد رجلاً يتوسل الى فتاته ان تحبه ؛ ووراءه صوت عربة مقرقعة تسرع على السهل ؛ وتجد عاشقاً، وسفينة شامخة راسية على الشاطىء . وكما ذكرت سابقاً فان هذه الصور المتجاورة في اللغة الانجليزية ترتبط عادةً بحبال صرفية ، بكلمات التشبيه والمقارنة . ولكن هذا لا يحدث دائماً . فليس في الابيات التالية أي وسائل توجه نحو المعنى :

المأمور يحمل الجرس بعيداً ؛
الزنبقة ، الوردة ، الوردة التي نسقتها .
الفضة بيضاء ، واحمر هو الذهب ؛
والثياب منسقة في طياتها .

وكذلك فلا توجد وسائل خارجية في تلك الاغنية التي أعتبرها أروع اغاني اللغة الانجليزية جميعها :

يا ريح الغرب متى تهبين
فينزل المطر الخفيف على الارض ؟
يا إلهي ، ليت حبيبي كان بين ذراعيّ
وانا في فراشي مرة أخرى .

هنا ترك الشاعر هذين المشهدين الصغيرين، مشهد الريح والطقس من جهة، والحب والفراش من جهة أخرى، تركهما جنباً الى جنب دون تعليق ليعنيا شيئاً اذا كان بامكانهما ذلك . ولا شك انهما يعنيان الكثير . فالقصيدة ليست قصيدة عن الطقس ، ولا هي قصيدة عن الحب . والعاطفة التي تتضمنها انما تنساب بين هذين التعبيرين في ذلك المكان حيث يلتقي الحب والزمن ويتقاطعان . وفي

هذه القصيدة، كما في تلك القصائد الصينية القديمة ، نرى ان العاطفة، التي تتضمنها القصيدة بطريقة ما ، انما هي عاطفة لا يمكن التعبير عنها بالكلمات مباشرة، ولا يمكن للكلمات ككلمات ان تصفها . **فكيف** يمكنك ان «تصف» بالكلمات رهافة ادراك المرء **لعقبة** الزمن ، وحدّة ذلك الادراك ، ادراكه للزمن لا في النظر الى وجه الساعة ، ولا بين النجوم ، ولكن في أعصاب جسمه وفي دمائه نفسها ؟ ولكن اذا لم يكن بامكانك ان «تصفها» بالكلمات فكيف يمكن للكلمات ان تحتويها ؟ وكيف تتضمنها هنا ، بعدم تحدثها عنها ؟ بعدم تحدثها عنها ابداً ؛ بل تحدثها عن شيء آخر ، شيء يقبع بعيداً على هذا الجانب وعلى ذاك ، كما ينظر الرجل الواقف أمام دفة السفينة بعيداً الى الجانب الايمن والى الجانب الايسر من السفينة ليرى في الظلام الاشارة التي تدل على مدخل القناة . بتحدثها عن شيئين قد يتضمنان فيما بينهما معنى لا يقوله أي منهما؛ بتركها مكاناً بين صورتين حسيتين حيث يمكن ان **يكمن** ذلك الذي لا يمكن ان يقال – هذه المعرفة الحسّية الجسمية بانهزام الحب أمام الزمن – هذه المتى ؟ متى ؟ آه متى ؟ – متى تهب الريح غربية ويأتي مطر الربيع ليعيدها اليّ ويعيدني اليها ؟ انني اعتقد – وقد اكون مبالغاً في الثقة – بأن الصور في القصيدة تتضمن العاطفة على هذه الطريقة – وانها ، بهذه الطريقة ، تثير حالة عاطفية فائقة للعادة . فليس من الممكن ان تفعل ذلك صورة شعرية واحدة وان تثير درجة العاطفة التي يتحدث عنها كولريدج . ولكن تجاور الصور ، او التعابير الشبيهة بالصور ، قد تثيرها – وقد تثيرها بالرغم من ان هذا التجاور لا يمكن تفسيره تفسيراً عقلياً ، بل لعلها تثيرها بسبب هذا التجاور اللامنطقي ذاته : الرجال الذين يصلون مع الازهار ، الفتاة الضاحكة والظبية الميتة ، نجم الملاحين والوفاء في الحب . قد يكون في القصيدة صور عديدة او عبارات كثيرة شبيهة بالصور رصفت جميعها جنباً الى جنب كما هو الحال في سونيتة شكسبير عن تزاوج العقول الصادقة ، او قد لا يكون في القصيدة اكثر من صورتين كما نجد في قصيدة «يا ريح الغرب ...» او «الظبية الميتة ...» وقد تُفترض احدى هاتين الصورتين افتراضاً او تُستنتج من السياق كما

هي الحال في قصيدة فروست: « اكثر ما فيه » – وهي القصيدة التي تتحدث عن الظبي اذ يقطع البحيرة – غير انه عندما تكون العاطفة في الصور فلا بد ان يكون ثمة علاقة بين الصور – لا صورة واحدة منفصلة عن سواها . يقول لنـا الفلاسفة بان أي شيء يمكن لنا ان نعرفه يجب ان يوجد ضمن علاقة ما. ولا شك في ان هذا القول يصدق على أي شعور يمكن ان نشعر به . ان تلك القطعة الشعرية الناقصة من الشعر اليوناني القديم عن القمر الآفل، التي كانت تعزى الى سافو، هي قصيدة بحق لا طرفة اركيولوجية ، وذلك لمجرد كونها لا تشتمل فقط على السماء اليونانية البادية فوق اسكفة الباب، بل على امرأة وحيدة مستوحشة دب فيها الهرم وقد استلقت تحملق في هذه السماء خلال الليل :

القمر يأفل ، وتأفل الثريا .
نحن في منتصف الليل .
والزمن يمر ، الزمن يمر ،
وانا مستلقية وحدي . . .

الفصل الرابع

الاستعارة

اذا كانت القصائد الصينية التي تفحصناها آنفاً قصائد حقيقية — وامتحان الزمن لها يشير الى انها كذلك — فاني اظن ان بامكاننا ان نستنتج بان احدى الطرق التي تؤدّي الى المعنى في فن الشعر هي علاقة معينة بين الصور : او ما يمكننا تسميته بتزاوج الصور، وان كان هذا التزاوج قد يتضمن اكثر من صورتين . ان الصورة الواحدة ترسم وتوطد بالكلمات التي تجعلها حسيّة وجليّة للعين او للاذن او اللمس — لاي من الاحاسيس . ثم توضع صورة اخرى قربها ؛ فينبلج معنى ليس هو معنى الصورة الواحدة منهما ولا هو معنى الصورة الثانية ولا حتى مجموع المعنيين معاً بل هو **نتيجة** لهما ، نتيجة للمعنيين في اتصالهما — وفي علاقتهما الواحد بالآخر . فهنا دخان الحرب الازرق . وهناك عظام الرجال البيضاء، وفي الفسحة التي تفصل بينهما ثقلُ الزمن .

ولنمض في تفحصنا لهذا بعض الشيء. ما هي طبيعة هذا المعنى الذي يستطيع تزاوج الصور ان يتضمنه ؟ اهو معنى عاطفي فقط — الحزن لتلك الحرب التي لا تنتهي ، لجميع الحروب التي لا تنتهي ، لانفسنا في زمننا نحن وقد اسرنا ما بين عظام اخوتنا الذين قتلوا في الحرب منذ اثنتين واربعين سنة في بلاد اخرى ،

وذلك الدخان الهائل الملتهب المسموم الشبيه بثمرة الفطر الذي نراه على الافق الآن؟ اهذا هو كل مـــا تتضمنه تانك الصورتان ؟ لعله ان يكون هكذا بالنسبة الى البعض . ولعله ان يكون كافياً بالنسبة الى البعض الآخر . فأن يشعر الانسان بالعاطفة معناه انه على الاقل يشعر . وان الجريمة التي ترتكب ضد الحياة، وهي افظع الجرائم ، هي ان لا يشعر الانسان مطلقاً . ولعل الانسانية لم تعرف حضارة شاعت فيها هذه الجريمة ، جريمة خـــدر العواطف وسباتها وفتورها وتبلدها ، خطيئة البرود والتجمد في القلب ، كما شاعت في حضـارتنا التقنية هذه ، حيث تعرض عواطف الصبية المراهقين الخالية مـــن جوهر العاطفة والشعور عرضاً جماعياً على شاشات التلفزيون، لكي تملي علينا مشاعرنا؛ وبفعل الاعلانات الموسيقية التجارية ، ينحرف شوق المرأة الى حياتها الحقيقية فيصبح شوقاً الى مطهر وملين جديد لليدين ، بالحجم الكبير الذي يعد بان يحفظ لها يديها بريئتين لدنتين كانها لم تعش قط . انـــه الموت العصري الخالي من الالم ، ضمور القلب المتجر به . وليس فينا من يستطيع ان يسلم منه ويأمن شره . وكذلك الحياة الفكرية، فهي ايضاً معرضة لان تصبح تقنية مهما كان فحواها ، وقد تذكر ان الفتور الروحي كان الخطيئة التي اتصف بها بحكم مهنتهم كتبة القرون الوسطى . فان استطاع الشعر ان يبعث الحياة في عواطفنا المتخدرة فليس من داع اكبر للبرهان على فائدته الانسانية الواضحة .

ومع هذا ، أفلا تأسر هذه الصور المتزاوجة في القصيدة شيئاً الا العاطفة ؟ ام ترى العاطفة بدورها ، كالصور المتزاوجة ليست اكثر من وسيلة، والمعنى ابعد من ذلك ؟ اي بتعبير آخر ، أتثير الصور المتزاوجة الشعور فيما بينها، ثم يكتشف الشعور في مكانه هناك بين الصور شيئاً اكثر من الشعور ؟ استحضر في ذهنك مرة اخرى تلك الاغنية الانجليزية القديمة :

يا ريح الغرب متى تهبين
فينزل المطر الخفيف على الارض ؟

يا إلهي، ليت حبيبتي كانت بين يديّ
وانا في فراشي مرة اخرى .

نجد هنا الريح الغربية ، ريح الربيع ، ومطرها الخفيف . ثم نجد صورة فراش وفتاة . وهناك حتماً عاطفة بين الصورتين ، وخزة حنين . ولكن أترى هذا كل شيء ؟ ام ان الانسان يتعرف ايضاً وراء كل هذا على شيء مألوف، شيء عرف من قبل ويعرف الآن ، في المدى ما بين الريح الغربية والفراش ، شيء يدركه الانسان ؟ أترى تسنـّى للفراش والفتاة والريح والمطر ان تلتقي جميعها فتؤسر ، لا بالعقل الذي لا يستطيع ان يفهم ارتباطاتها ، بل بالعاطفة القادرة على ادراك هذه الارتباطات ؟ وهل تتغير العاطفة ذاتها نتيجة للصور التي تخلقها فيصبح ما كان من قبل شوقاً مشبوباً الى تلك الفتاة الناعمة في ذلك الفراش الدافىء، يصبح في ظلال الرياح والامطار، والفراش والفتاة، شوقاً هو جزء من دوران الارض وتغير الفصول، وريح الاطلسي المثقل بالرطوبة الذي يجيء بالربيع الى تلك الجزيرة؟ هل امتلأت الفجوة بين الريح والمطر من جهة، والفراش والفتاة من الجهة الاخرى لا بالعاطفة وحدها بل بشيء تعرفه العاطفة — شيء أقرب من المعرفة، واكثر مباشرة منها ، شيء ملموس ومحسوس ، شيء ملموس كالتجربة نفسها ، يحس به مثلها مباشرة؟ أهي التجربة الانسانية نفسها، في حيويتها كتجربة، وقد أسَرَتْها هذه الصور المتزاوجة وهذه العاطفة التي تثيرها الصور ؟ وهل عنى وردزوورث هذا عندما تحدث عـــن الحقيقة فوصفها بانها «تنقل حية الى القلب عن طريق العواطف» ؟

انني اجيب على هذا بالايجاب فيما يتعلق بجزء من السؤال . ولكني لا استطيع ان اشعر باني ، في قولي هذا ، قد اجبت عليه — باني قد فسرت حقاً قوة هذه الصور المتزاوجة . فان نقل التجربة حية الى القلب مأثرة فائقة للعادة ، مأثرة لم يستطع تحقيقها العلم ولا الفلسفة . ولكن هل يعتبر امتلاك التجربة ، حتى امتلاكها حية ، نصراً مرموقاً وغاية نهائية ! أترانا حفظنا قصيدة « ريح الغرب »

الصغيرة ذات الابيات الاربعة بين كنوز شعرنا مئات من السنين ، لانها تمكننا من تملّك لحظة حية من لحظات التجربة الانسانية وكانما هي قد اطلعتنا على سرّ من الاسرار؟ لست اظن هذا، ولا شك ان وردزورث لم يكن يعتقد هذا، فان ما ينقل حيّاً الى القلب حسب عباراته، هو، كما تتذكر، «الحقيقة». إن ما يعنيه هو **المعنى** . ولا شك اننا يجب ان نعني المعنى اذا كنا نبغي من سؤالنا بلوغ النتائج، فان هناك حساً ذا معنى، بل يكاد المرء ان يقول ان هناك رائحة ذات معنى في هذه الصور المتزاوجة في القصيدة كلما عملت معاً كصور متزاوجة . فان تلك الظبية الميتة تحت نباتات السّمار البيضاء في القصيدة الصينية القديمة ، والفتاة الحية المستلقية مع عشيقها بالقرب منها ، لا تبدوان **موجودتين** معاً فحسب، بل تبدوان بانهما **تعنيان** معاً، تشتركان في اعطاء المعنى معاً ايضاً – حتى اول رد فعل يشعر به المرء هو ان يعتبرهما شيئاً واحداً : الظبية الميتة تحت رزمة من أوراق السمّار البيضاء وقد حسبها المرء الفتاة الحية التي غطّاها جسم عشيقها – حتى ان باوند عندما ترجم هذه القصيدة شعر بالاغراء بان يدخل بيتاً ليس موجوداً في القصيدة اصلاً ، وادخله فعلاً : « ميتةٌ كالظبيةِ العُذرةْ »، وكانت النتيجة انه « فسّر » القصيدة ودمرّها بضربة واحدة .

ولكن أي معنى **يمكن** ان يكون في التقاء هذه الصور التي لا تلتقي – صور هي في عرف المنطق غير متقاربة ابداً كجرس المأمور، والثياب المطوية، والشمس على النافذة الزجاجية في قصيدة « جاءت الصبايا ... »؟ كيف يمكن ان نقول ان علاقة الاشياء التي لا علاقة لها **تعني** شيئاً في الشعر، وما هو نوع ذلك المعنى الذي لا تفهمه الا العواطف ؟ انه من الواضح ان هذا السؤال يحملني ابعد مما يجب ، اذ انه يدفعني وراء ابواب فن الشعر الى الفن نفسه – الى ذلك المكان المحرّم داخل حدود الفن حيث تجلس البيثو (Pytho) فوق البخار . ان حقيقة ما ينضوي هنا هو **طبيعة** المعنى في الشعر . ومن حسن الحظ ان لدينا شهوداً تحدثوا عن هذا ممن يحق لهم الحديث عن هذه الأمور . ومن حسن الحظ ايضاً ان ما شاهدوه وما قالوه كان شديد التماثل . فان س. د . لويس (C. Day Lewis) يحمل الأمر

في كتابه «الصورة الشعرية» بقوله، لو سئل شعراء انجلترا عن غاية فنّهم القصوى فانهم سيجيبون ، – وقد سبق لهم جميعاً أن اجابوا عن ذلك بشكل ما – بأن « حقيقة الشعر انما تنبع من ادراك الشاعر لوجود علاقة عامة تكمن تحت الظواهر وتنتظمها جميعها » . ولقد شهد الشاعر الفرنسي ، العريق في فرنسيته ، شارل بودلير ، الشهادة نفسها وعبر عنها اوضح تعبير فقال بأنّ خيال الشاعر « اشد المواهب علمية لانه وحده الذي يفهم التجانس الكوني » .

وهذا يعني ، كما ترى، ان علاقة الاشياء التي لا علاقة بينها هي بالضبط ما يكون ذا معنى في الشعر : ان معنى الفن الجوهري **هو** تلك العلاقة ... والظل الذي يستطيع ان يلقيه ... او الضوء . وسواء قبل الناس أم لم يقبلوا هذا القول كتعريف – وتعريف واسع يشمل معنى جميع القصائد الاصلية – فان هناك حقيقة قائمة ، وهي ان الاشخاص المؤهلين لابداء رأي في الامر قد اعتقدوا انها حقيقية . ومن هؤلاء وردسورث الذي قال : « ان الغبطة التي ينالها الانسان من رؤيته للتماثل في اللاتماثل . . . هي ينبوع نشاط عقولنا وغذاؤها الرئيسي ...» . وهكذا فقد طرح اساساً مهماً لنظرية الشعر التي كان يدافع عنها في تمهيده لديوان « قصائد غنائية » . ولكن ، بغض النظر عما اذا كان المرء مستعداً لان يتفق كلياً مع بودلير او حتى مع وردسورث ، فان علاقة نظريتهما بمعنى الصور المتزاوجة تظل واضحة . فان كان بودلير والشعراء الانجليز الذين يشير اليهم لويس على حق فان الصور لا ترد متزاوجة في الشعر لتثير العواطف فقط ، وهي كذلك لا تتزاوج لتؤكد لحظات التجربة الانسانية التي احست بها العواطف ولمستها . بل انها تتزواج لتثير العواطف نحو ادراك لحظة من **التجانس الكوني** .

ولكن لم نقول التجانس الكوني ؟ ما الذي يجعلنا نعتبر التجانس الكوني ، على فرض وجود هذا التجانس ، ذا معنى ؟ اننا نفعل ذلك لسبب واضح ، بالطبع : ذلك انه يجعل للتجربة نفسها **معنى** – ويجعل لها معنى باصطلاحاتها هي

نفسها، لا باصطلاحات معادلة من التجريدات خطت على اللوح الاسود، او فلسفة من التجريدات ظهرت في كتاب، حيث نرى ان التجربة في كلا الحالين، لا تعني شيئاً الا بتحويلها الى شيء آخر . فان كانت شذرات التجربة هي في الحقيقة اجزاء من كل ، وان كانت علاقة الاجزاء الواحد منها بالآخر، ومن ثم بالتجربة جميعها قابلة لان **تُرى** و **تُلمس** و **يُشعر بها** في الشذرات نفسها، فان هذا يدل على **وجود** معنى في تلك الرؤية، وفي ذلك الحس، وذلك الشعور، معنى فائق للعادة .

وهذا المعنى قد يبلغ في بعض الاحيان مبلغاً يصبح معه غير محتمل . ان لبودلير قصيدة قيل ان سيزان كان يحفظها عن ظهر قلب ويسترشد بها . هذه القصيدة تظهر كيف يمكن ان يكون ادراك التجانس الكوني غير محتمل أبداً . انها قصيدة « جيفة » ، تلك القصيدة المريعة التي يتزاوج فيها الموت والجنس في تجانس لا تجانس فيه ، تجانس العهر اللاهث والعفن الفائر . فاذا قرأتها ، فاسأل نفسك ان كنت تظن انها قد نظمت لكي تصعقك فقط . واسأل نفسك ايضاً ان كنت تعتقد بانك ستتذكرها لانها قصيدة مريعة فقط :

جيفة *

تذكّري ما رأيناه، يا نفسي
هذا الصباح الصيفيّ الرائع الجمال :
رأينا في منعطفِ طريقٍ جيفةً شنيعة
فوق سريرٍ مفروشٍ بالحصى،
كانت، وفخذاها في الهواء ، كامرأةٍ داعرة ،
متأججة ناضحة بالسّموم ،
تفتح بشكلٍ ساخرٍ لا يبالي
كِرْشَها المليء بالأبخرة .

---

* ترجمة « ادونيس » من مجموعة قصائد بودلير التي يترجمها .

وفوق هذه العفونة تتوهج الشمس
كأنما تريد طبخَها في الاوان
وأن تردّ اضعافاً مُضاعفةً الى الطبيعة الواسعة
ما جمّعته وآلفت بينه ؛

والسماء تتأمل الهيكلَ الشامخ
يتفتّح كزهرة ،
والتجيّفُ خانق حتى ظننتِ
أنه أُغمي عليكِ فوق العشب .

كان الذباب يطنّ حول هذا الكرش المتعفّن ،
حيث تخرج كتائبُ سودٌ
من الحشرات، تتدفق كسائلٍ كثيف
على امتداد هذه الخرق الحيّة ؛ —

سائلٍ يهبطُ ويعلو كالموج
أو يهجم صاخباً ،
فكأنّ الجسمَ، وقد نفخته روحٌ غامضة،
يحيا ويصيرُ اجساماً كثيرة .

وتنبعث من هذا كله موسيقى غريبة
كالماء الجاري وكالرّيح ،
أو كبذارٍ يُحرّكه الذاري بإيقاع
ويُديره في مِذراته .

الأشكالُ تَمّحي، تصيرُ حُلماً
رسماً شاحباً يتجلّى بطيئاً
على القماشة المنسيّة، ويكمله الفنّانُ
بالذكرى وحدها .

كانت وراء الصخور كلبة واجفة
ترنو الينا بعينٍ غضبى
تترصّد اللحظة التي تستعيدُ فيها
قطعة اللحم التي أفلتتها .

– مع ذلك ستُصبحين شبيهةً بهذه النّتانة
بهذا القَذر المرعب ،
يا نجمةَ عينيّ ، يا شمس طبيعتي
أنتِ يا ملاكي وعذابي !

بلى ! هكذا ستُصبحين يا مليكةَ النِّعم
بعد التناول الأخير ،
حين تذهبين، تحت العشب والإزهار الخَصْب
وتتعفّنين بين اكداس العظام .

آنئذٍ، يا بهائي، أخبري الدّودَ
الذي سيأكلك قُبلةً قُبلة
أني احتفظتُ من حبّي الذي تحلّل
بجوهره الإلهيّ وشكله .

هناك مناخ للتجربة نشيح عنها بوجوهنا ، لسبب طبيعي ومفهوم – مناخ نراها قسراً عنا ، فنمحوها من ذاكرتنا . غير ان الشعر لا يتخطاها ولا يتغاضى عنها ، لانه لا يستطيع ان يتغاضى عنها : لان تغاضيه عنها هو خيانة للتجانس الكوني . هذا هو العنصر الذي لا يفهمه ابداً الرقباء اللائمون . ان بودلير لم يكن **مضطراً** الى نظم قصيدة « الجيفة » في عرف الرقباء، والذين يفرضون الرقابة على مواطنيهم ، لقد كان بميسوره ان يتابع قوله : « صباح صيف جميل حلو » وهي العبارة التي استهل بهـــا القصيدة . ان الرقباء، والكنائس التي تشجع الرقابة، وقراء الشعر الذين يجدون هذه الصور او تلك « مريعة جداً »، لن يفهموا ابداً العبارة القصيرة التي كتبتها املي ديكنسون للكولونيل هيجنسون : « ان الصراحة هي الخدعة الوحيدة » . ولو انهم فهموها لكانوا حتماً حرموا قراءة شعر قديسة امهرست واحرقوا كتبها .

لا، ان المرء اذا اراد ان يرى هذا التجانس الكوني فإن عليه اولاً ان يرى الكون، ولن يتمكن احد من ان يقرأ الشعر، ناهيك من ان ينظمه، ان لم يستطع او لم يشأ ان يتغلغل برؤيته الى تلك الابعاد . وكذلك فان المرء لا يستطيع ابداً ان يصبح ناظماً للقصائد، او قارئاً صحيحاً لها ان كان، لدى **رؤيته** لها، يعمي عينيه عن تجانس اللاتجانس لانه لا **يود** للاشياء غير المتجانسة ان تتلامس – ولا يستطيع تحمل فكرة تماسها وتلامسها . ان اغلب الناس بيننا يبعدون عن فكرهم وعقولهم صورة عظام الموتى، ويسرهم ان يفكروا بشعر لمّاع يتهدل على كتفي غادة جميلة . غير ان الرجل الذي يبعد بين الاثنين ويفصلها بحيث لا يلتقيان ابداً قد يفوته شيء من معنى حياته ، ناهيك عن معنى قصيدة جون دُن " « البقايا المقدسة » .

عندما يفتح قبري مرة اخرى
ليضم ضيفاً ثانياً ،

(فالقبور قد تعلمت ان الانوثة
قد تكون فراشاً لاكثر من حبيب)
ويلمح من ينبشه
اسورة من الشعر اللامع حول العظمة،
اتراه لن يتركنا وحدنا ،
قائلاً ان هنا عاشقين يتوسدان الثرى،
وقد اعتقدا ان هذه الحيلة هي وسيلة
تمهد لروحيهما، في اليوم الاخير المحتشد،
ان يلتقيا، ويتريثا هنيهة هنا ؟
فان حدث هذا في زمن، وفي ارض ،
تتحكم فيها قلة الورع ،
فان من ينبشنا سيحملنا
الى الاسقف او الملك ،
ويجعل منا بقايا مقدسة ؛ عندها
ستصبحين مريم المجدلية وانا
شيئاً مماثلاً ؛
وستعبدنا جميع النساء، وبعض الرجال ؛
وبما ان المعجزات ستكون منشودة في ذلك الزمن ،
فاني أود ان يعلم ذلك الجيل من على هذه الورقة
أية معجزات صنعنا ، نحن العاشقين اللذين لم نأت اذية .
اولاً، لقد عشقنا بقوة ووفاء ،

ومع ذلك لم نتعرف على ما احببنا، على سر حبنا،
ولم نعرف الفرق بين جنسينا
تماماً كالملائكة الحارسة ؛
كنا، في رواحنا ومجيئنا
نتبادل القبل عرضاً، ولكننا لم نتوغل ابعد من ذلك ؛
ولم تمس ايدينا الاختام
التي تطلقها الطبيعة – وقد آذتها الشراع القديمة :
لقد صنعنا هذه المعجزات ؛ ولكني الآن وا أسفاه ،
سأتخطى كل الحدود وكل التعابير
اذا ما رحت اروي أية معجزة كانت هي .

انه من الممكن، كما نعرف جميعنا، لاننا تألمنا وقاسينا من هذا البيت، ان نقرأ : « اسورة من الشعر اللامع حول العظمة » كعبارة متناقضة – يجيء بها شاعر اعتبره اساتذة الجامعات شاعراً **ميتافيزيقياً** فلم يعد له الخيار الا في ان يخترع تناقضات لغوية وألاعيب اخرى . غير ان التناقض يثير الدهشة : ولكنه لا يحرك المشاعر ، وذلك البيت **يحرك المشاعر** . لماذا ؟ لانه ما من شيء يمكن ان يكون ابعد عن عظمة الرجل الميت من خصلة الشعر اللامع او اقرب منها اليها. انه اتصال غير متوقع، غير ان كونه غير متوقع ليس هو وحده الذي يدهشنا دهشة تحملنا على الفهم . بل ان **صحته** ايضاً هي التي تفعل ذلك فينا . صحته وكونه غير متوقع : كونه غير متوقع وصحته . اننا نشعر بمعرفة لا نستطيع ان نفكر فيها – معرفة تجلب في تلك اللحظة العالم والموت معاً وتعطي مكاناً للموت . تلك الفتاة الساكنة في الجهة المقابلة من الشارع بشعرها الاشقر اللامع – انه الفناء الكامن لذلك الشعر هو الذي يؤثر هنا . لقد كنا نعرفه ولكنا، ايضاً، لم نكن نعرفه . اما الآن فاننا نعرفه حقاً .

ولكن اذا كانت العلاقة بين الاشياء التي لا علاقة بينها هي المطلق ، او هي على اي حال، المعنى المميز للشعر - «حقيقة» الشعر، على حد تعبير داي لويس- فلم لا يكون تزاوج الصور اذن، وهو الذي يمثّل علاقة الاشياء التي لا علاقة بينها بالفعل والحقيقة ، الوسيلة المميزة للمعنى ؟ ان عـــليّ ان اجيب باني اعتقد انه كذلك . ولكني في قولي هذا، خليق بان اجد نفسي في الحال واحداً من الاقلية المنفصلة وغير البارزة التي تؤمن بهذا الرأي وقد تراكم علي ثقل الآراء المعاكسة بكل شدته وخطورته : رأي علماء النفس في الادب ، والادباء في علم النفس ، الذين حفظوا ذلك المكان الهـــام للرمز، ورأي نقاد الشعر وعلى رأسهم زعيمهم واكثرهم تألقاً (واني اعني بالطبع ايفور ريتشاردز) الذي يؤمن بان « **الاستعارة** هي الاداة الرئيسية التي ترتبط بواسطتها الاشياء المتغايرة وغير المرتبطة». ان وضعي ليس وضعاً مريحاً ، حتى في الخلوة النسبية التي يتمتع بها المرء في صف في جامعة هارفارد. اما اثباته في احرف الطباعة الباردة فانه لا شك يحتاج الى تفسير وشرح.

اني سأبدأ بمحاولة تفسير اعتقادي باولوية تزاوج الصور كوسيلة الى المعنى في الشعر ، حتى بالنسبة الى ذلك الصاروخ الهائل في سماوات الادب الحديثة : الرمز . ولكن قبل ان افعل ذلك دعوني احصن جانبي بتذكيركم انني اعني الرمز **في الشعر** لا الرمز عند يونج (Jung) . ان الرموز عند يونج، كما افهمها، ليست واسطة ابداً، بل ملائكة اصلية اولية، اشياء اصلية . وليس بامكان الشعراء اختراعها لانهـــا تنبعث من الذاكرة الشعبية . ولا يمكن معالجتها في الفن لانها صناعة فنية بحد ذاتها . انها ُلباب من جوهر المعنى تجمع حوله، على مر العصور، ذرات من المعنى لا حدود لها، كما تتجمع ذرات من المعادن العريقة في القدم في آبار القلاع . انها انطلاقات مغناطيسية من النفس البشرية وقعت كالشهب من قلب الابدية . اي ، باختصار ، انها كما قال عنها تيليش (Tillich) ، لا يمكن اختراعها . هذا قول لا يمكنني مناقشته ، لاني لا استطيع مناقشته من ناحية ، ولاني اوده ان يكون صحيحاً من ناحية اخرى . ان فكرة الرمز المستقل بذاته

الذي يعود الى ما لا نهاية تثيرني وتبدو لي ، في مستوى تفكير تيليش الراقي ، ملائمة وصحيحة .

ولكن الرموز في الشعر تختلف عن هذا كل الاختلاف كما يدل على ذلك ابسط الامثلة . خذ مثلاً القمر، كأقرب مثال في متناولنا . فاذا قلت : « قمر » فهـــل تراءى لي عند ذكر هذه اللفظة أي رمز ؟ وعلى فرض انني رددت اكثر المقاطع شيوعاً من قصيدة كولريدج المعروفة جداً « نشيد البحّار القديم » :

وصعد القمر المتنقّل السماء ،
ولم يلبث في اي مكان واحد ؛
بل كان يصعد بهدوء ،
وقربه نجمة او نجمتان —

اترى هنالك رمز ما في القطب ؟ انني لا اراه . وكذلك فليس في استطاعتي ان اراه عندما انشد هذه الابيات نفسها في أشد الاجواء « شاعرية » ، فانا ابثها لنفسي في جزيرتي في الانتيل ، كلما طلع البدر ومن حوله حاشيته من النجوم النادرة صاعداً من دارة الليل البيضاء على طول الافق، غير اني لم استطع قط ان ارى فيها شيئاً الا جمال القمر . والآن دعنا نتقدم خطوة اخرى . دع قصيدة « النشيد » كوحدة تتداعى في ذهنك . ادخل القمر في القصيدة : ودعه يأخذ مكانه فيها . ما الذي يفعله ؟ انه يغير ضوءه، أليس كذلك ؟ — تماماً كما يغيّر القمر الضوء في العـــالم الواقعي عندما يذيب الصور المألوفة لكل يوم، مفسحاً المجال لظهور ذلك العالم الآخر . واذ يغير القمر الضوء في « النشيد »، ويغير العالم ، تصبح عندئذ افاعي الماء المريعة تلك، جميلة في عينيّ البحّار، فيباركها، وعندها ايضاً تسقط جيفة طير الفطرس من على عنقه . وبكلمات اخرى، يوضح له القمر الرؤية — فيرى الجمال حتى في الفظاعة :

وصعد القمر المتنقل السماء ،
ولم يلبث في اي مكان واحد ؛

بل كان يصعد بهدوء ،
وقربه نجمة او نجمتان –

وسخرت اشعته بالمحيط الحار ،
وانتشرت عليه كصقيع نيسان الأبيض ؛
ولكن ، حيث كان خيال السفينة الضخم ،
بدت المياه المسحورة تحترق
بجمرة صامتة رهيبة .

وعبر خيال السفينة ،
راقبت افاعي المياه :
كانت تتحرك في دروب بيضاء لامعة
وعلى اعقابها كان الضوء الخلاب
يعود الى انسيابه ندفة بيضاء أثر ندفة .

وفي خيال السفينة ،
راقبت ارديتها النفيسة :
زرقاء ، وخضراء لامعة ، وسوداء مخملية ،
كانت تتلوّى وتسبح ؛ وكان كل درب
مشعاً ببريق النيران الذهبية .

أيّة اشياء حية سعيدة ! أي لسان
يستطيع ان يصف جمالها :
واندلاح ينبوع من الحب من قلبي ،
فباركتها دون وعي :
لا شك ان قديسي الرؤوم قد اشفق علي ،
فباركتها دون وعي .

واستطعت ان اصلي في نفس اللحظة ؛
واذا بالفطرس يقع
متحرراً عن عنقي ، ويغوص
كالرصاص في البحر .

أفي هذه الابيات رمز ما ؟ قارن بين ضوء القمر المخلّص هذا وضوء الشمس المعاكس الذي ينسكب على الصارية عند الظهر بينما يأسن البحر ويفسد مـــاؤه وتتلوى الافاعي الكريهة وتنزلـــق في الركود العفن . أترى هنا ايضاً رمز آخر ؟ وهل هو رمز من صنع الشاعر ام لا – من صنع القصيدة ؟ وانك، اذا ما فكرت بالشمس كشمس ، فـانك خليق بأن تفكر بالضوء والدفء – بالخير والخصب . ولكنك اذا فكرت بالشمس **في هذه القصيدة** فانك ستفكر بالعطش والموت – العطش والموت اللذين بعثهما ضوء النهار الملتهب ذاك حيث الافاعي، مجرد افاع ؛ والرجال الموتى، رجال موتى .

لا ، ان الرموز في الشعر يمكن ابتداعها والحق انها تبتكر دائماً . ولكنها دون شك لا تبتدع بشكل ارادي . فان النية المجردة لا تستطيع ان تأتي برمز حتى ولو كانت هذه النية صادرة عن عقل شاعر له عبقرية ييتس . وان قصيدة «المجيء

الثاني» برهان على ذلك . ففي بداءة هذه القصيدة شعور بوجود الرمز - ولكنه شعور مبهم حتى ان القراء الذين يجهلون (ويجب ان يكونوا كذلك) « نظام » ييتس قد يفهمون مدرّب الصقور على انه المسيح. غير ان المرء لا يتأكد ان ييتس كان ينشد رمزاً هنا . ومع ذلك ففي نهاية القصيدة لا يعود هنالك إلا القليل من الشك بأن ذلك الحيوان الخشن الكسول يحمل الماعات رمزية . ومع ذلك فلا يولد أي رمز. ويستطيع المرء ان يستخلص – بذكائه وبإعادة قراءة كتاب «رؤيا» – نوع هذا المخلوق الكابوسي ، غير ان المرء لا يرى أي ظل يتبعه في هذه القصيدة الرائعة من تلك الظلال التي تطرحها الرموز على الاشياء :

يدور الصقر ويدور في دائرة تتوسع وتتوسع
ولا يستطيع ان يسمع مدربه ؛
وتتداعى الاشياء ، وتتفكك ؛ فالمرتكز لا يتماسك ؛
والفوضى تتدفق على العالم ،
والتيار الذي يعتمه الدم يتدفق ، وفي كل مكان
يغرق طقس البراءة ؛
وافضل الناس يفتقرون الى الايمان ، واسوأهم
يفعمهم عنف مشبوب .

لا شك ان هبوط وحي ما قريب ؛
لا شك ان المجيء الثاني قريب .
المجيء الثاني ! اذ تنطلق مني هذه الكلمات
تغشى ناظري صورة هائلة .
تنطلق من « روح العالم » : وفي مكان ما من رمال الصحراء

يتحرك مخلوق جسمه جسم اسد ، رأسه رأس رجل ،
نظرته جوفاء ، خالية من الرحمة ، كالشمس ،
ويحرك اردافه البطيئة ، وحوله في كل مكان
تترنح ظلال طيور الصحراء الغاضبة ،
ويهبط الظلام مرة أخرى ؛ ولكني اعلم الآن
ان عشرين قرناً من السبات الحجريّ
قد أثار كابوسها مهد متأرجح ،
فأي وحش فظّ ، حلّت ساعته اخيراً ،
فراح يحبو نحو بيت لحم ، ليولد ؟

ولكن، اذا ما استثنينا امثال هذه الرموز المجهضة، وجدنا انه لا يمكن ان يكون لدينا مجال للشك في قدرة فنّ الشعر على الابتكار والخلق، حتى في هذا المحيط الضحل المليء بالصعوبة. ولذا يطرح السؤال نفسه على هذه الشاكلة: ما هو اذن هذا الرمز الممكن ابتكاره، الرمز الذي يعرفه الشعر ولا يعرفه الدين ؟ والجواب الكلاسيكي لهذا السؤال لا يزال جواب شاعر «نشيد البحار القديم» نفسه، فقد كان كوليدج بالطبع احد كبار النقاد في لغتنا ايضاً . وقد كتب بان : « ما يميز الرمز هو شفافية الخاص في الخاص ، او العام في الخاص ، او الكونيّ الشامل في العام : وفوق كل شيء انه شفافية ما هو خالد خلال الآنيّ وعبره » . هذا هو التعريف الكامل ؛ ولكن لكولريدج قولاً اشد احكاماً من هذا التعريف يشكّل بدوره تعريفاً جزئياً للرمز ولكونه كذلك فهو اكثر نفعاً . فالرمز على حد قوله : « يستمد جزءاً من وجوده من الواقع ، ثم يجعله قابلاً للفهم » .

انك تلاحظ الآن – وانا هنا أعود للدفاع عن مركزي المحفوف بالخطر – ان كلا هذين التعريفين ، القصير منهما والطويل ، يعرّفان الرمز بافتراضهما وجود

« شيئين » ، ثم بافتراض وجود علاقة بينهما . والمؤكد ان هذه العلاقة **هي** الرمز. وانـــه لصحيح ان احد هذين « الشيئين » قد وصف هنا بأنه يشع خلال الآخر ، وان الثاني وصف بأنه يجعل الاول مفهوماً ، حتى ان المرء يفكر بشيء واحد ، **ويرى** شيئاً واحداً فقط : القمر . غير ان الآخر موجود ايضاً هناك ، ويجب ان يكون موجوداً هناك ، والا فلا وجود للرمز . وانه لخطأ وخدعـــة للنفس ان يعتبر المرء الرمز في الشعر كما اعتبره ييتس احياناً : « كشيء » حل مكان شيء آخر . ان الرمز لا « يحل محل » شيء آخر غير نفسه اكثر مما « تحل » الظبية الميتة « محل » الفتاة المهتاجة في القصيدة الصينية . ان الرمز هو دائماً ما اسماه جورج والي (George Whalley) « مرتكز العلاقة وبؤرتها » . وما لم يشعر المرء بأن الرمز مرتكز للعلاقة وبأن طرفيه المشتركين في هذه العلاقة حيّان في الصورة الناجمة فانه لا يمكن ان يعمل عمل الرمز ؛ بـــل يقيناً انه لن يكون رمزاً على الاطلاق . فكـّر في أي رمز يعجبك . فكر في اشارة الصليب نفسها ، ان باستطاعتك ان تتخيل بسهولة كيف ان خطين متعارضين على شكل الصليب يمكن ان يمثلا توقيعاً لرجل أميّ ، او اشارة لوجود خطر في طريق يجتازها الخط الحديديّ . وما لم يكن ذلك الشيء، **الآخر**، موجوداً وراء تلك الاشارة فان هذا الرمز الذي هو اقوى الرموز الحديثة جميعاً لا يكون رمزاً ولا يوحي بشيء.

ولا حاجة بي الى القول – او قل آمل ان لا تكون بي حاجة الى القول – بأن الرموز والصور المتزاوجة ليست شيئاً واحداً . فلا شك ان بينهما فروقاً واضحة . ولكن مـــا احاول اثباته هنا هو ان **بناءها** الاساسيّ واحد : فان **العلاقة** هنا ، كما في غيرها من الشعر ، هي التي تمهد الطريق الى المعنى . انه لصحيح ان العلاقة هنا هي علاقة **تجانس** : فالشريك غير المرئي في العلاقة يجب ان يكون ، على حد قول كولريدج ، في تجانس مع الشريك المرئي ، ومن دون هذا لا يقوم الرمز ، كما ان الشريك المرئي يجب ان « يستمد وجوده من الواقع ويجعله قابـلاً للفهم » . والحقيقة ان الرموز الرفيعة تمنح القارىء تلك الهزة التي تحدث عنها كيتس «الهزة الناجمة عن التعرف على الشيء ... عن تذكره تقريباً»،

وذلك بسبب هذا التجانس نفسه . وانــه لصحيح ايضاً ان علاقات الصور المتزاوجة انما هي عادة علاقات **لا تجانس** . غير ان المهم في الحالتين هو العلاقة ، **التزاوج** ، لا الطريقة التي يتم بها هذا التزاوج . ان « التجانس الكوني » يدرك مرة عن طريق الرمز ، ومرة أخرى عن طريق الصور المتزاوجة. ففي الرمز يبرز « الشيء » الواحد في المقدمة والآخر في المؤخرة . اما في الصور المتزاوجة فانهما يمثلان معاً جنباً الى جنب . في الرمز تراهما يشتركان الواحد في طبيعة الآخر . اما في الصور المتزاوجة فيبعد «الشيئان» واحدهما عن الآخر بُعد العظمة المعروقة عن خصلة الشعر اللامع . غير ان الطرق الى المعنى واحدة في الحـــالين . وان الاثنين يجعلان للعالم معنى بابراز علاقات لم نرها من قبل أمام اعيننا . ومـــا لم تظهر العلاقة فلا يؤدي أي منهما أي معنى . ولذلك فان ذاك الوحش الخشن في نهاية قصيدة « المجيء الثاني » ليس رمزاً لهذا السبب البسيط : ان الطرف الثاني في الشيئين المقصودين مفقود — انه ليس « هناك » .

وهذا ينتهي بي الى جبهتي الثانية وهي التي تضاهي الاولى من حيث قابليتها على ان تهاجم . وهنا نرى ان رأي اصحاب الكلمة في النقد لا يعاكسني بقدر ما يتجنب رأيي ويتجاهله . فعندما يقـــول ايفور ريتشاردز ان الاستعارة هي « الاداة الرئيسية التي ترتبط بواسطتها الاشياء المتغايرة وغير المرتبطة » ، فهو لا يقصد بذلك انكار قوة الصور المقترنة — وهي قوة يستشعرها كأي انسان آخر . ولكنه يقول فقط ، بأن هذه القوة اقل منزلة من قوة الاستعارة — بانها مثال ثانوي عليها — استعارة ضمنيّة ، تُعتبر الاستعارة الحقيقية « ارفع » منها وارقى . ولهذا فاني لا اجد نفسي مغلوباً على أمري بكثرة الآراء المضادة فحسب ، بـــل واجد ان رأيي قد تجوهل قبل ان ابدأ بالنقاش . ومع هذا فاني لا استطيع ان احمل نفسي على الخضوع . فان الاعتبارات التي وجدتها تنطبق على الرمز تبدو لي بأنها تنطبق بقوة مماثلة او بقوة اكبر على الاستعارة . فان مـــا يمنح الاستعارة قوتها ليس عبارة عن تأثير مبهم كامن في اسمها كما يلمح بعض الكتّاب ، وانما هو بالضبط تزاوج الصور التي تتألف منها جميع الاستعارات .

ولكن يجب عليّ هنا ايضاً ، كما هو الحال في حديثي عن الرمز ، ان اكرر تأكيدي بأنني اتحدث عن الاستعارة **في الشعر** . فان الاستعارات توجد بالطبع خارج الشعر ايضاً . انها حيوانات مألوفة ترد في كل استعمال للكلمات ، بما فيه — وعلى الاخص — الحديث العادي . والفرق هو ان الاستعارات في الحديث العادي ، كما في اغلب انواع النثر ، انما هي نصف حيّة ، وتكاد تختفي في الحشو اللفظي ، كالقطط الرمادية في الليل . انها تصبح كليشهات. ويقيناً ان عدداً كبيراً من اردأ الكليشهات الموجودة في اللغة واشدها كآبة هي بالضبط استعارات نصف ميتة . فلقد توقفت عن التعبير عن أية علاقة . وبما ان الاستعارة **هي** في الحقيقة علاقة ، فان هذا يعني بانها قد توقفت عن أي تعبير . اننا نقول مثلاً ان السفينة تحرث البحر ، ولكن كل ما نؤديه من معنى هو ان السفينة تتحرك . ليس ثمة من محراث ولا سكة ، لا شيء امامنا الا سفينة . وبالتدريج تختفي حتى السفينة نفسها في فعلها .

اما في الشعر — في القصيدة الجيدة — فان الاستعارة تمثل دائماً علاقة ما ، فهي ، كما يقول ارسطو في كتاب « الشعر » : « اطلاق اسم غريب على الشيء بنقله اما من النوع الى الجنس ، او من الجنس الى الجنس ، او عن طريق المقارنة ، أي النسبة » . او ، حسب تفسير احد القواميس الحديثة ، ان الاستعارة ضرب من المجاز تتميز بنقل الاسم او التعبير الوصفي إلى شيء لا يطابقه كل المطابقة . أي انه ، بكلمات أخرى ، حمل اسم يطلق على شيء معين والزامه شيئاً آخر لا يطابقه « اسم غريب » : اسم يصبح « غريباً » في اثناء عملية النقل . فهناك اذن «شيئان» دائماً ، في كل استعارة حيّة ، في اية استعارة حية بحيث يمكن استعمالها في قصيدة جيدة . دعني آخذ مثلاً على ذلك من منجم الاستعارات الحية الذي تمثله قصيدة اندرو مارفيل (Andrew Marvell) « الى حبيبته الخجول » .

كان حبي النباتيّ خليقاً بأن ينمو
اوسع من الامبراطوريات ، وابطأ منها ...

ان « الشيئين » هنا هما النبات – لقد مال تلاميذي الى تخيل قنبيطة تتفتح في نموها بصورة خفية ولكن اكيدة على تراب الحديقة الغنيّ – والحب : وهو في فحوى القصيدة حب متلهف، سريع ، مبهور الانفاس شوقاً وشهوة . ولقد نقل اسم الشيء الاول : النبات – وهو اسم « غريب » هنا بكل تأكيد – الى الشيء الثاني : الحب . وهكذا فقد اقترن زوجان غير متجانسين ، ولكنهما يبقيان زوجين، وانعدام التجانس بينهما اشد لفتاً للنظر هنا، كرجل صغير الجسم متزوج من امرأة ضخمة ، لانهما سيعاملان الآن كشيء واحد . ولا شك ان قوة الاستعارة ، وانها لاستعارة ذات قوة ترسخ في الذاكرة ، انما تكمن بالضبط في ان الشيئين ، بالرغم من انهما قد توّحدا واصبحا كشيء واحد ، الا انهما لم يزالا شيئين اثنين . وهذا لا ينطبق على استعارات مارفيل فحسب ، بل على جميع الاستعارات الحيّة كذلك . فماذا يعني ايضاً ذلك القول المأثور عن ارسطو : «ان الاستعارة الجيدة تشتمل على الادراك الحدسي لسر التجانس في الاشياء غير المتجانسة » ؟

فاذا كان لدينا دائماً « شيئان » في كل استعارة حيّة، وظل هذان الشيئان بالرغم من تجانسهما او انعدام التجانس بينهما مرئيين واضحين ، فكيف اذن تختلف فعالية الاستعارة عن فعالية الصور المتزاوجة ؟ ان « الاسم الغريب » ، الزواج ، يؤثر بلا شك في علاقة الشريكين الواحد بالآخر . انهما لا يضطجعان ، جنباً الى جنب في غابة البلّوط ، ولكنهما يرتبطان الواحد بالآخر بكلمة مستعارة . ولكن أتراهما ، لانهما مرتبطان ارتباطاً اوثق ، يؤثران فينا تأثيراً اعمق ويمكناننا من ان ندرك بسرعة اكبر وعمق أبعد ، التجانس في الاشياء غير المتجانسة ، وهو التجانس الذي تكلم عنه بودلير وارسطو وجميع الشعراء الانجليز واتفقوا على انه مفتاح « المعنى » في الشعر ؟

ان اسئلة كهذه لا يجاب عليها الا بتفحص القصائد نفسها ، فليس ما هو أصلح منها على الحكم . وانني أود ان اخضع هذا السؤال بالذات الى قصيدة مارفيل الشهيرة تلك التي ذكرتها قبل قليل :

لو كان امامنا متسع من العالم ، ومن الزمان ،
لما كان هذا الخجل ، يا سيدتي ، جريمة .
كنا جلسنا عندئذ نفكر في أية طريق نسير ،
وكيف نمضي يوم حبنا الطويل .
وعلى ضفة الجانجر الهندي كنتِ التقطت
احجار الياقوت : وكنتُ وقفت لاتشكى
قرب مجرى الهامبر .
وكنت احببتك عشر سنوات قبل الطوفان ،
وكان لك ، ان اردت ، ان تتمنعي
إلى ان يدخل اليهود في الدين .
كان حبي النباتي خليقاً بأن ينمو
اوسع من الامبراطوريات ، وابطأ منها ،
وكنت امضيت مئة سنة في مدح عينيك
والنظر الى جبينك :
ومئتي سنة في تعبد كل نهد :
وثلاثين الف سنة للباقي منك ؛
دهراً على الاقل لكل جزء فيك ،
وآخرها اسخره لكشف فضائل قلبك .
فانك يا سيدتي تستحقين كل هذا ،
وكذلك ما كنت خليقاً بأن اعشق انا دون هذا العشق .
ولكني ، اسمع دوماً ورائي

مركبة الزمن المجنحة تسرع اليّ :
وامامنا تقبع
صحارى من اللانهاية الشاسعة .
وسيتلاشى جمالك الى الابد ؛
واصداء اغنيتي لن ترن
في حفرتك الرخامية : بل ستتذوق الديدان آنذاك
بكارتك التي صينت طويلاً ،
وستحيل شرفك الاريب ترابا ،
وكل شهوتي رمادا .
ان القبر مكان رائع ، منفرد بلا رقباء ،
ولكن العشاق لا يتعانقون فيه .

ولذا ، فما دام لون الشباب
يلوح على بشرتك كندى الفجر ،
وما دامت نفسك الراضية ترشح
بالنار اللاهبة من كل مسام جسمك .
دعينا نله ما دام اللهو في ميسورنا ؛
وكالنسور العاشقة
نلتهم زمننا على الفور
بدل ان نذبل في قبضته المتشققة ببطء .
دعينا نلم كل قوانا

وحلاوتنا في حزمة واحدة
ونشق لذتنا بصراع عنيف
خلال ابواب الحياة الحديديّة .
فما دمنا لا نستطيع ان نسمّر الشمس في مكانها
فلنجعلها تركض .

ان هذه القصيدة ، في ظاهرها ، خطاب في ثلاثة اجزاء ، او رسالة ذات ثلاث ضراعات ، او محادثة من جانب واحد ذات ثلاثة تجزيئات ، وغايتها اغراء سيدة فتية لم يزل « لون الشباب » يلوح على بشرتها ، بسلوك مسلك معين . ان بامكانك ان تقول انها دعوة الى اقدم رقصة فالس . انها ، كقطعة اغراء واقناع ، ليست رشيقة بصورة خاصة . فالنقاش يتلخص في هذا : لو كان لدينا كل الزمن في العالم ، وكل العالم في الزمن ، لكان بامكاننا ان نمضي الوقت نَعبُد ونُعبَد ، ولكن ما دمنا لا نملك هذا ، فلننته من الامر سريعاً . انها منطقية ، وساذجة ، وفظة – فظة جداً حتى ان احد تلاميذي توقّف امامها متسمّراً (وهذه شهادة على احساسه) . غير انها في ظاهرها هذا لا تكاد تكون قصيدة تستحق القراءة بعد سني المراهقة . ان الجنس – بالرغم من الاعتقادات المغايرة التي يعتنقها بعض معاصرينا من الروائيين الشباب – قد يكون شيّقاً ، ولكنه ليس شيّقاً الى هذا الحد . انه ليس غاية في نفسه الا لفترة آنية .

غير ان قصيدة مارفيل شيقة – ولم تزل شيقة منذ ثلاثمئة سنة – بل انها بلا شك اكثر من شيقة . ولماذا ؟ لانه من الواضح انها ليست ، كما يوحي ظاهرها ، مجرد تمرّس في البلاغة الغزلية . ولكن لم تراها تتعدّى ذلك ؟ انها تتعداه لسبب ظاهر ايضاً : لانها مؤلفة من سلسلة من الاستعارات الحيوية لا تسمح لها بان تقبع خاملة في فراغ موضوعها الظاهريّ . ولكن كيف تستطيع هذه الاستعارات ان تمنعها من هذا ؟ لانها ، ككل المجازات من امثالها ، مخلوقات

ذات قدمين ، ولانها تقف في هذه القصيدة واحدى قدميها في تلك اللعبة الغرامية والثانية في الحياة المأساويّة . لان **الزمن** الذي تعرفه ، والزمن الذي تعرفه القصيدة من خلالها ، ليس هو تلك الساعة من الاستمهال التي تمتد ما بين رغبة العاشق ونواله ، بل امتداد الحياة القصير نفسه ومن بعده صحارى اللانهاية الشاسعة . لان **الرغبة** التي تعرفها ليست شهوة العاشق اللجوجة الآنيّة بل الحاح تلك العربة المجنّحة التي « اسمعها دوماً » -- والتي نسمعها **نحن** ايضاً دوماً عندما يكون لدينا الشجاعة الكافية على الاصغاء . لان الخجل الذي تعرفه ليس هو الخجل الكامن في رفض الفتاة لـ (الآن) واللحظة ، بل انه رفض الحياة الابديّ النهائي — وهو رفض لا خجل فيه .

لدينا تعبير جاهز (كليشه) نستعمله كثيراً عندما نتباحث في قراءة الاشعار ، اننا نتحدث عن « مستويات » : فنقول ان القصيدة تعني هذا على هذا المستوى ، وتعني شيئاً مختلفاً كل الاختلاف على مستوىً ثانٍ ، وشيئاً ثالثاً على مستوىً ثالث ... ورابعاً على مستوىً رابع ... انها كلمة قد توفر الوقت وتعني شيئاً بصفتها اشارة من اشارات الاختزال ، اما كاستعارة فانها تخدع المرء . فهي توحي بان القصيدة تشبه بناية : وانت تصعد من طبقة الى طبقة وتجد ان كل دور مستقل ومتميز عن الآخر : ان الغرف – ترتيب الغرف – متماثل ، ولكن كل شيء آخر مختلف ... الاثاث ... المنظر . ان المرء لا يقرأ القصيدة على هذه الطريقة . ان الانسان لا يقرأ مقحماً نفسه صاعداً من طبقة الى طبقة الى ان يخرج اخيراً – كما اعتقد – من باب الحريق على السطح . بل ان الانسان – اذا كنت تود المثابرة على استعمال الاستعارات من فن حرفة البناء – لا يترك الدور الاول ابداً ، ولا يقرأ مقحماً نفسه من الطبقة السفلى الى الطبقة العليا او بالعكس. بل انه يقف في الدور الاول ويقرأ **خلال** البناء : خلال الاصوات ، دون ان يتركها ابداً ، ليتوصل الى قرائنها ، ويقرأ خلال القرائن ليتوصل الى الصور التي تكوّنها ، وخلال الصور ليتوصل الى العلاقة بين الصورة والصورة ، وخلال علاقتها الواحدة بالاخرى ليتوصل الى نكهة المعنى . ان المرء يقرأ القصيدة ليتوصل الى

منظورها وابعادها جميعها ، وهذا يشمل الاشياء القريبة والبعيدة ويشتمل عليها في الوقت والمشهد نفسهما .

ان المرء يقرأ الشعر ليتوصل الى المنظور الكلـّي ، لان المعنى في القصيدة هو المنظور – المنظور الذي يضع كل شيء في مكانـــه . ان التجانس الكوني لا ُيرى الا في البعد المنظوري – في تلك اللمحة الخاطفة .

ولهذا السبب كانت قصيدة مارفيل خطاباً في الاغواء، وفي الوقت نفسه لم تكن كذلك، لان مجازات القصيدة تتفتح على ابعاد اخرى. ولكن كيف يتم لها ذلك؟ ان بعضها يتوصل الى ذلك عن طريق الاستعارة : الحب النباتي ، عربة الزمن المجنحة ، قبضة الزمن المتشققة ببطء ، ابواب الحياة الحديدية . وبعضها كصور متزاوجة حيث لا ينقل الاسم ويطلق على غير مسماه بل تبقى الاشياء على ما هي عليه، تبقى في حالة واحدة، هي نفسها بفظاعة وقسوة : «... ستتذوق الديدان آنذاك بكارتك التي صينت طويلاً » . وبعضها قد يتفتح اما خارج هذين المجازين او باستعمالهما معاً :

ان القبر مكان رائع ، منفرد بلا رقباء
ولكن العشاق لا يتعانقون فيه .

فهنا لا اثر للاسم «الغريب» بل ان الاشياء تبقى على حالها وما يقال فيها صادق، وصدقه مفعم بالكآبة الجهمة – مع ان ذلك القبر يكاد ينقلب الى غرفة نوم خاصة باستعمال تلك العبارة الساخرة « مكان رائع ، منفرد بلا رقباء » .

ولكن بالرغم من ان هذا التوسيع الغريب لهذه القصيدة التي تبدو ساخرة ومريرة قد تم عن طريق المجاز الذي تشكل الاستعارة احد الوانه، الا ان لكل هذه المجازات خاصة قوة الصور المتزاوجة. انها جميعاً تؤلف تجانساً بين الاشياء غير المتجانسة بوضعها الصور واحدة قرب الاخرى : النبات والحب ، الزمن والعربة، العاشق والدودة . وان هذا التزاوج والمواءمة بين ما لا يتزاوج او يتواءم عادة في عقولنا هو الذي يمنح القصيدة ، ككلّ ، ابعادَها الهائـــلة الداكنة،

ويترك قارئها المتبسم المتسلي لينظر خلال النافذة التي سُحبت ستارتها عنها فجأة، ويحملق في سماء وحيدة باردة موشحة وغير مألوفة .

كيف يتم هذا ؟ بواسطة مجاز يجمع بين شطري المشهد المستحيلين :

دعينا نجمّع كل قوانا

وحلاوتنا في حزمة واحدة

ونشق لذتنا بصراع عنيف

خلال ابواب الحياة الحديديّة .

فما دمنا لا نستطيع ان نسمّر الشمس في مكانها

فلنجعلها تركض .

هنا، في الجانب الواحد، نجد التلاعب الغزل وهو موضوع القصيدة في الظاهر : بل نجد ما هو اكثر من التلاعب الغَزِل – عملية الحب والجنس نفسها : قوة وحلاوة الحبيبة . وهنا ، في الجانب الآخر ، نجد ابواب الحياة الحديديّة : الزمن والموت – الزمن الذي يحيل الشهوة رمادا والحرمان ترابا . وفجأة يلتقي الاثنان - اننا نمزق لذاتنا بصراع عنيف لا بنفاذنا من خلال ابواب الحب الجميلة ، بل من خلال ابواب الحياة الحديدية . اننا نتغلب على الزمن وعلى الموت ذاته بالهوى المشبوب . انه نصر قصير الامد : فنحن لا نستطيع ان نسمّر الشمس في مكانها . غير انه نصر على كل حال : لان باستطاعتنا ان نجعلها تركض.

أصحيح هذا؟ أصحيح ان الهوى الانساني مستطيع ان يتغلب على الزمن؟ او ان الامر ليس كذلك؟ الا يغدو كذلك عندما يتواجه الزمن والهوى الانساني في المجاز الذي تشتمل عليه هذه القصيدة ، ويقف الموت امامها ، والعربة من خلفها ? او ليست الشهوة الانسانية ، في ذلك المنظور ، جزءاً من الحياة والموت وبالتالي حبا مأساوياً لا شهوة لا مبالية ? أوليس معقولاً ان يتغلب الحب على الزمن ? الا ترى ان القصيدة انما تصبح « ذات معنى » في هذا المنظور ?

القسم الثاني

شكل المعنى

الفصل الخامس

العالم الخاص

أشعار املي ديكنسون

بعد ان أثرت عدداً من الاسئلة العكرة عن الشعر بصورة تفوق ما يجدر بكتاب متواضع ان يتصدى له ، وبعد ان حاولت الفصل فيها كما يفعل المرء بحلقة من الزوار الصعبي المراس فيهدئهم ويحيلهم الى حلقة قلقة ترقب عرضاً ما ، فاني سوف اتحول الآن ، في الفصول الأربعة التي بقيت لي ، إلى خصائص الشعر نفسه ، أي الى اشعار أربعة شعراء يختلف واحدهم عن الآخر تمام الاختلاف . غير اني لا اتحول اليهم لأكتب عنهم مقالات : فما كنت لأعرف كيف اتوسع في وصف أي منهم – لا سيما في هذه الدائرة الضيقة . ولكني أود ان استعمل قصائدهم لاتمم تفحص الطرق المؤدية الى المعنى التي سخرت لها الفصول الماضية من كتابي، وانظر فيها من حيث الغايات. فقد حاولت في تلك الفصول السابقة مناقشة الوسائل المؤدية التي يستعملها فن الشعر والتي تؤدي به الى المعنى – تلك العلاقة المبتدعة ما بين الاشياء التي لا علاقة بينها – والتي تكشف بهذا الانتساب عن التجانس الكوني الذي يقول الشعراء ان فنهم يمنح بواسطته الاسباب للتجربة . وفي هذه الفصول أود ان اتفحص ، لا الوسائل المؤدية الى المعنى ، بل المعاني نفسها كما ادركتها قصائد معينة في تجارب معينة : تجربة العالم الذاتي، تجربة العالم العام ، تجربة رفض العالم ، تجربة تقبّل العالم .

غير اني يجب ان اعترف منذ البداية انه من غير الممكن ان يفصل الناقد بين الوسائل المؤدية الى المعنى وبين المعنى نفسه في الشعر او في أي فن آخر ، لان الوسائل نفسها تتضمن المعنى . ولعل املي ديكنسون مثل واضح على هذا ، لان قصائدها تبدو وكأنها تبرهن على عكس ذلك . فهي تبدو لدى القراءة الأولى خالية من الوسائل المؤدية الى المعنى ، وليس فيها شيء الا المعنى نفسه . فإن استعمالها الكلمات كأصوات استعمال بسيط – بسيط بساطة كتاب الترانيم الدينية التي استعارتها منه . وترتيبها للكلمات كمعانٍ ، بالرغم من كونه صعباً بعض الشيء احياناً، او مفرطاً في تقليده لترتيب الكلمات في الحديث الدارج، او بعيداً عنه، فانه يبدو قابلاً للتفسير على طريقة النثر . وصورها اما ان تكون مألوفة جداً حتى انها تكاد لا تبين للقارىء، او مجردة تجريداً غريباً حتى تكاد تكون شفافة . وقارئها للمرة الأولى ، كثيراً ما ينتهي لا بقبضة من القصائد بل بقبضة من الحكم والاقوال المأثورة كهذه : الخير يجيء من الشر . يتعلم المرء سعادة التملك بالحرمان؛ المعاناة تغني النفس . وان هذه الحكم لا تتحول الى قصائد ولا يكتشف لها معنى مختلف الا في القراءة الثانية او اذا قرأها قارىء آخر . وهذه القراءة المعادة تشتمل بالطبع على محاولة اكتشاف هذه الوسائل المؤدية الى المعنى – على تفتح العينين والاذنين .

ونستطيع ان نبدأ بالاذنين – انه لصحيح ان نماذج الاصوات بسيطة لدى املي ، من الناحية الايقاعية وغير الايقاعية .

Our share of night to bear —
Our share of morning —
Our blank in bliss to fill
Our blank in scorning —

Here a star, and there a star,
Some lose their way !
Here a mist, and there a mist,
Afterwards — Day !

ان نحتمل نصيبنا من الليل –
نصيبنا من الصباح –
ان نملأ فراغنا بالبركة
فراغنا بالازدراء –

هنا نجمة ، وهناك نجمة ،
بعضها يضل الطريق !
هنا غمامة ، وهناك غمامة ،
وبعدها – النهار ! (١١٣) [١]

ان المقطع الثاني يغاير النموذج الذي قرره المقطع الأول ، ولكن نموذج المقطع الأول منتظم ومعدوم الرشاقة كأي ترنيمة دينية عادية . غير انه بالرغم من ان هذا الوصف ينطبق على نغم عدد كبير من قصائد امـلي – وقد ينطبق على أغلب قصائدها – الا ان في قصائدها شيئاً آخر ايضاً . فان قراءة قصائدها مطولاً وعلناً قد يحدث في الاذن ايقاعاً منتظماً كبندول الساعة الذي يـدق في الاذن ، ولكنه سوف يظهر في الوقت نفسه ان لبساطة البناء الصوتي وانعدام الرشاقة فيه علاقة بقوة القصيدة في اشتمالها على ما تشتمل عليه . ولا شك ان قلّة ضئيلة من الشعراء ، وبليك من بينهم ، قـد استعملوا الكلمات كأصوات بهذه الطريقة البدائية في حين استخدموا هذه الكلمات نفسها كمعان بطريقة بعيدة عن البدائية كل البعد . وحتى بليك نفسه لم يتوغل في استعمال ترتيب الكلمات كمعان بحيث توصل الى قول ما لا يقال كما فعلت املي احيانـاً من خلال هذه الانغام البسيطة الجرس :

---

(١) ان الارقام الموضوعة بين قوسين في هذا الفصل تومىء الى ارقام القصائد في Thomas H. Johnson, ed., The Poems of Emily Dickinson (3 vols.; Cambridge: Harvard University Press 1955).

A solemn thing — it was — I said —
A woman — white — to be —
And wear — if God should count me fit —
Her blameless mystery —

A timid thing — to drop a life
Into the mystic well —
Too plummetless — that it come back —
Eternity — until —

لقد كان – شيئاً خطيراً – قلت –
ان اكون – امرأة – بيضاء –
وأرتدي – اذا رآني الله مستحقة –
لغزي الخالي من الريب –

شيئاً حيياً – ان ألقي حياةً
في البئر الصوفية –
دون أي ثِقل – كي تعود –
ابدية – حتى – (٢٧١)

أي ان مـا يتضح بعد القراءة الدقيقة هو ان املي لا تتجاهل ابداً بناء الكلمات كأصوات ، بل انها تسخّره عن قصد ووعي منها ، وفي أشكال متماسكة وايقاع تأكيدي، ليحمل بناء الكلمات كمعان، وهو بناء كان جديراً بأن يتفكك ويصبح خالياً من المعنى لو تجرد من هذه الدعامة المتينة . ولعلك قد لاحظت ان مـا يمسك نهـاية تلك القصيدة معاً ليس الاعراب : « ... كي تعود – / أبدية – حتى – » .

لا، لست أعرف قصائد أخرى يبلغ فيها البناء المزدوج للكلمات كأصوات،

وللكلمات كمعانٍ – تلك العلاقة الغريبة بين ما هو خالٍ من العلاقة في حكم المنطق – **شمولاً** اعظم مما يبلغه في قصائد إملي ديكنسون . ولكن هذا الشيء نفسه لا ينطبق على تزاوج صور املي ، سواء كان ذلك في مضمون الاستعارة او خارجاً عنها . فهنا يحتاج تمييز وجود الصور الفعالة الى اكثر من قراءة ثانية او حتى ثالثة . « ذكرى ارجوانية » ، «تكفير قطبيّ» . وليس في مقدور عضلات العين ان تتركز على أي من هذه الصور وتراها واضحة في بؤرة الرؤية . وتبدو « غلطة الصيف الهندي الزرقاء الذهبيّة» موجودة في مكان ما بين الاشياء المرئيّة – او انها كفيلة بأن توجد اذا استطاع المرء ان يتخلص من تلك « الغلطة » . ومثلها ايضاً « المسافة / في نظرة الموت » . و « ان نموت – طريق مختلف – / شيء من نوع آخر وراء الباب » . ولكن من يستطيع ان يصف الشكل التخطيطي في هذه الصورة : « ذلك الغذاء الأبيض / اليأس » ؟ ومع ذلك فهذه جميعها تتوالى كصور ، أليس كذلك؟ – **وتعمل** كصور؟ كيف يمكن ان تكون الذكرى ارجوانية ؟ واين يمكن ان تكون ان لم يكن في الرؤية النظرية بالعين ؟

ان للصعوبة ، كما اعتقد ، سبباً مزدوجاً . اولاً ، ان « الاشياء » في صور املي ليست اشياء بالمرة في أغلب الاحيان ، بل تجريدات استعملت كأنها اشياء – تجريدات صورت لكي تراها العين وتسمعها الاذن وتلمسها اليد . ثانياً، ان الاشياء عندما تكون اشياء كثيراً ما تكون « شفافة » ؛ شفافية الطرف المرئيّ في ذلك التزاوج الذي نطلق عليه اسم الرمز .

في الثالثة والنصف ، عصفور واحد
في سماء صامتة
عرض نغماً واحداً
من لحن حذر .

في الرابعة والنصف ، كانت التجربة
قد اخضعت الاختبار

واذا بمصدرها الفضي
قد حلّ محل كل البقية .

في السابعة والنصف ، ما كان الجوهر
ولا الاداة ليُرَيا –
وكان المكان حيث هو الحضور
وقطر المحيط بينهما (١٠٨٤)

هنا في البدء ، وقبل الفجر ، نجد عصفوراً تسمع الاذن نغماته كما يجدر بكل عصفور حقيقيّ – « نغم واحد» تحت «سماء صامتة» . ولكن بعد ساعة واحدة تحل الاغنية الكاملة محل النغم الواحد في بدء المحاولة ولكنها تصبح ، في تدرجها خلال عملية التحول ، « مصدراً فضياً » . وفي السابعة والنصف تكون الاغنية قد انتهت سواء بصفتها « الجوهر » الذي كانته في البدء او «الاداة» التي اصبحت عليها فيما بعد ، بينما حوّل العصفور الذي غنّاها نفسه الى «حضور» ما يقع وراء «قطر المحيط» . ثم تلاشى : ولم يكن هناك بدله إلا «المكان» – عالم النهار المضيء المرئي في هذا الجانب من « قطر المحيط » .

ان لريتشارد ويلبور قولاً رائعاً عن شفافية « اشياء » إملي : «... ان جميع الاشياء الفانية التي تعترف هي بها تُجلى بالشهوة الى درجة الشفافية». وهذا صحيح وان لم يكن صحيحاً دائماً . إن بامكانها ان تأسر ذاك الذي يعتبر أقل جميع مخلوقات الله قابلية للأسر، واعني به طائر الطنّون، في صورة متماسكة منيعة كأنها نقش بالمينا : « في بستاني يركب طير / عجلة واحدة » . ثم باستطاعتها ان تمضي لتتم الصورة في وضع تصميم عجيب من الكلمات تأسر بها الطائر، لا كطائر، بل كسيل من البراعم ورنين من الألوان :

طريق للفناء
بعجلة دوّارة –

رنين اصداء الزمرد –
وفيض من القرمز –

وكل برعمة على الشجرة
تعدل رأسها المتهاوي –
لعله بريد تونسي
رحلة صباحية سهلة – (١٤٦٣)

ان صوراً كهذه لهي صور نادرة . فان الصور الأكثر وروداً وشيوعاً في شعرها تدخل الضوء امـــا بدفع الشيء الطبيعي الى الوراء حتى يبدو كأنه قد أصبح تجريداً ، او بدفع التجريد الى الأمام حتى يصبح له مظهر الشيء او ملمسه (ذلك الغذاء الأبيض / اليأس) ، او باستعمال الطريقتين معـاً بالتزاوج بينهما . ولا شك ان الصعوبة تحل نفسها هنا . فما ان يصبح واضحاً ان املي تستعمل الاشياء والتجريدات على هذا الشكل العاكس والمعكوس ، حتى يصبح واضحاً ايضاً ان الصور في حالة تلاعب دائم ، وان تزاوجها هو تزاوج متراوح ليس فقط بين شيئين غير متجانسين بل بين عالمين ايضاً – العالم المرئي والعالم غير المرئي .

فكيف تحقق املي هذا التحول؟ وكيف تقلب كلمات تجريدية كالنعمة والهناء والمؤاساة والتاج والجزيرة وقطر المحيط وهي من اكثر التجريدات تجريداً فتقلبها الى مرادفات حسيّة تكاد اليد تلمسها كما تلمس الصور حتى ولو لم تكن مرئية ؟ ان قصائد أي شاعر آخر تقريباً خليقة بأن تتداعى وتسقط لو انها انطلقت في تعميات سروب كهذه التعميات ، ولكن املي تستعملها المرة تـلو الأخرى هي وبضعة تعميات غيرها (الصباح ، الظهر ، الايرل ، البرعم ، القطيفة ، عدن) دون ان تزل ابداً . فكيف يتم لها هذا ؟ اعتقد انه يتم عن طريق اللهجة التي تلفظها بها – الصوت الذي تسمعك اياه . فتعبير « الوصايا العشر » (Decalogue) من تعابيرها مثلاً وهي تستعمل الكلمة مبتدئة بحرف كبير لكي لا تترك مجالاً للشك

في انهـــا تعني الوصايا العشر بالضبط . ولكن اصغ الى استعمالها لهذا التعبير في القصيدة التالية :

ان يتزين المرء – بعد ان جعل الموت
الزينة باردة
أمام الذوق الوحيد الذي كنا نود ارضاءه
لأمرٌ صعب ، ومع ذلك –
انه أسهل – من تعقيص الشعر –
وجعل الصدرة زاهية اللون –
طالما ان العيون التي كانت تدللها
قد اغتصبتها الوصايا العشر – (٤٨٥)

انت ترى بالطبع ما تقوله الشاعرة . فان يصلح المرء من هيئته بعد ان ضم الموت الذوق الوحيد الذي كنّا نحب ارضاءه ، لأمر صعب ، ومع ذلك فان هذا يظل اسهل من تعقيص الشعر وجعل الصدرة زاهية اللون ، بعد ان اغتصبت الوصايا العشر العيون التي كانت تحيط هذه المظاهر بالتدليل . ليس هناك ما هو تجريديّ او تعميمي حول **هذه** الوصايا العشر ، غير ان الكلمة قد تغيرت لدى النطق بها – تغيرت في الصوت الذي ينطق بها . فالقصيدة ليست بذات صوت فحسب (اذ ليست جميع القصائد بقادرة على ان يكون لها صوت) ، ولكن لها صوتاً خاصاً – صوت املي . وانه بسبب من هذه الخاصية تتحول تعميمات املي الى « اشياء » . ان الكلمات الشاملة التي يصرح بها صوت شامل ليست شعراً ، بل انها ليست حتى شيقة . (او لعله لا مكان هنا للكلمة « حتى » ، فلافورج يقول : « في الفن ، يجب ان تكون شيقاً » « En art, il s'agit d'être interessant ») غير ان الكلمات الشاملة ، والتعميمات الشاملة والتجريدات الشاملة تستطيع ان تصبح شعراً اذا جعل منهـــا الصوت الخاص الذي ينطق بها شيئاً خاصاً . تماماً كما دللت املي ديكنسون على ذلك بالدليل القاطع .

ان اللهجة مهمة دائماً في اية قصيدة حقيقية : فاذا ما تجاهلها القارىء كان ذلك على حساب فهمه هو لها . ولكنها في قصائد املي تتعدّى كونها مهمة : فهي بالغة الخطورة . واذكر ان احد تلاميذي شدّد، وهو يتكلم عن احدى قصائد املي التي تنطوي على اهم ميزاتها، على ان القصيدة مكوّنة من اللهجة فقط . لقد كان مخطئاً من حيث الحقيقة ولكنه كان محقاً من حيث الشعور الغريزي، فبدون اللهجة الخاصة التي لاحظها لم تكن القصيدة لتنظم . وهذا ينطبق تقريباً على كل القصائد التي تبرز فيها خصائص املي جلية واضحة – القصائد اللصيقة اكثر من سواها بطبيعة املي، والسبب ليس غامضاً . فعندما يكرس الشاعر نفسه لعالمه الخاص، لعالمه هو الداخلي الخاص، لعالم عواطفه الخاصة ولمحاته الخاصة، وافراحه ومخاوفه وآماله المفزعة ويأسه القانط، فان **صوته**، الصوت الذي يتحدث به عما يراه ويسمعه ويلمسه في ذلك العالم القريب البعيد، يكون اكثر اختراقاً لقصائده واكثر اهمية لمعناها من صوت الشاعر في قصائد تعبر عن العالم العام او عالم الطبيعة او أي عالم آخر « في الخارج » . ان شاعر العالم الخاص ليس مراقباً فحسب، بل هو ايضاً **ممثل** في المشهد الذي يرقبه . والصوت الذي يتحدث في قصائده انما هو صوته كممثل – كمُعانٍ لهذا العذاب، ومغتبط بهذا الفرح – الى جانب صوته ايضاً كشاعر . فان كانت اللهجة زائفة ، وكان الصوت غير تلقائي ، فان القصيدة تصبح غير محتملة ورديئة ، لان **الممثل** يكون عندئذ زائفاً وغير تلقائي . واذا ما كان الصوت ميتاً ، جاءت القصيدة ميتة هي ايضاً .

هكذا كان وضع املي . ان اولئك من بيننا الذين يعرفون شيئاً بسيطاً عن حياتها – وليس هناك ما يعرف عن حياتها الا النزر القليل لانها كانت حياة قليلة « الاحداث » جداً – اقول ، ان اولئك الذين يعرفون شيئاً بسيطاً عن حياتها مُغرَوْنَ بان يتخيلوها امرأة اقفل العالم من دونها : محرومة من الحب ، محرومة من الشهرة ... عانساً ضئيلة الجسم خالية الوجه من ملامح الجمال تعيش في قرية ضيقة في معزل عن كل شيء وعن العالم الغافل عنها . والواقع انها كانت عانساً ضئيلة الجسم خالية من الجمال حقاً – مع ان المرء لا يستطيع ان يصدق هذا تماماً اذا تذكر ما قالته هي عن لون عينيها – « كشراب الشيري الذي يتركه الضيف سؤرة في الكأس » . وحق

ايضاً انهـــا لم تغادر امهرست الا نادراً – تركت قريتها لتداوم في المدرسة بساوث هادلي ، وغادرتها الى بوسطن التي زارتها عدة مرات لمعالجة عينيها ، وتركتها لتسافر الى واشنطن مرة عندما كان ابوها عضواً في مجلس الشيوخ ، ثم مرت بفيلادلفيا في طريق عودتها منها . غير انه ليس حقاً ان اعتزالها في بيت ابيها وفي غرفتها الخاصة في ذلك البيت كان هروباً من الحياة . بل ان الامر على العكس تماماً ، فقد كان اعتزالها مغامرة الى قلب الحياة – اختراقاً للحياة التي اختارت هي ان تكتشفها وترود مجهولها – تلك الحياة الشاسعة الخطرة الكثيرة الايلام ، ولكن الاصيلة ، الدائمة الاصالة – المرهفة الاصالة ، بل التي تفوق اصالة كل حياة اخرى – حياتها هي . لقد كان عملها ، كما قالت ، هو قطر المحيط ، وكان قطر المحيط هو منتهى التجربة ، منتهى تجربتها – حد المنتهى الذي اختفى من دونه ، كما تذكر ، عصفور الفجر ذاك عندما تحول الى حضور . أمحرومة من الحب هي ؟ لعلها كانت محرومة منه بالمعنى الذي يتحدث به العالم ، ولكن ما من احد يستطيع قراءة قصائدها دون ان يدرك بانها كانت تعرف عن الحب اكثر مما تعرف الاغلبية منّا – تعرف معنى **ان يحب** الانسان . أمحرومة من الشهرة هي : لعلها كانت كذلك . فثمة مئات ومئات من القصائد القصيرة التي لم يعرف بها احد في امهرست – حتى ولا في بيت ابيها ايضاً – تفوق الالف والسبعمئة قصيدة قصيرة – كانت املي قد القتها في علبة لديها ولم تُكتشف الا بعد موتها . ولكن أممكن ان يصدق من يقرأ هذه القصيدة ان المرأة التي نظمتها لم تكن تعرف شيئاً من الشهرة ؟

ضع هذا الغار على من هو
اكثر اصالة من ان يخضع للشهرة –
ايها الغار – لتهو شجرتك التي لا تموت –
« فهو » هو متلقي قصاصك ؟ (١٣٩٣)

« متلقي قصاصك »، « هو هو » المحروم من الشهرة ، لعـــله ابوها، اذ يبدو ان

القصيدة قد نظمت في الذكرى الثالثة لوفاته . ولكن املي نفسها كانت قد تعلمت ان المرء قد يكون اكثر « اصالة من ان يخضع للشهرة » . واذا اكتشفت هذا فقد تعلمت عن الشهرة اشياء تفوق ما يستطيع ان يخمنه اغلب اولئك الذين يملكون الشهرة .

ان معجزة تلك القصيدة تكمن ، كما اعتقد ، في كلمة «أصيل» وفي اللهجة التي تجعل ذلك السطر الأخير نابضاً بالتحفظ وظافراً بالكشف . ان املي لا تبلغ دائماً هذه القمة غير ان هذه اللهجة نادراً ما تخذلها . ان صوتها صوت من نيو انجلند – صوت امرأة ترى العالم ، كما قالت هي ، « على طريقة نيو انجلند » . ففيها الاحترام الذي يكنّه أهل نيو انجلند للآخرين ، وهو احترام يرتكز ، في اساسه ، على احترام الذات . ان لاملي قصيدة لا يستطيع احد منّا ان يقرأها دون ان يتأثر بها – واعترف انها تؤثر فيّ كثيراً حتى اني لا استطيع قراءتها دائماً . انها قصيدة كانت خليقة لو قيلت، بصوت شاعر آخر، ان تصرخ عالياً، ولكنها ، جاءت بصوت املي هادئة كل الهدوء . واظن ان هدوءها هو الذي يحرك مشاعري اكثر من أي شيء آخر . انها تبدأ بهذه الابيات الستة :

باستطاعتي ان اخوض في الحزن –
في برك من الحزن باكملها –
فقد اعتدت على هذا –
غير ان ابسط دفعات الغبطة
تكسر قدميّ –
واذا بي اترنّح – سكرى – (٢٥٢)

ان المرء لا يحتاج الا ان يتخيل ما كان ممكناً لهذه القصيدة ان تكون لو كتبتها يد اخرى – فلا بد ان تكون عندئذ يد اخرى هي التي تكتبها ، فلِمَ لا نراها

فائضة مترنحة بالشفقة على الذات هنا ؟ لم تلمس بحق اوتار القلب كلما قرأها المرء وتلمسها اكثر كلما اعاد قراءتها ؟ ألانها غير ذاتية ؟ ليس من الممكن ان تكون اكثر ذاتية مما هي عليه ! ألانها غير مباشرة ؟ – ألانها ساخرة ؟ انها صريحة كالعذاب نفسه . لا . انها تلمس اوتار القلب لانها لا تنطوي على اية شفقة على الذات . لان اللهجة التي تستطيع ان تشتمل على هذا التعبير : « غير ان ابسط دفعات الغبطة / تكسر قدميّ ... » ، هي لهجة عاجزة عن الشفقة على الذات . اننا عندما نغرق في الشفقة على الذات، نرمي بانفسنا الى داخل انفسنا ونهبط . غير ان ناظمة هذه القصيدة موجودة في داخل القصيدة وفي خارجها : انها تعاني وترى في آن واحد .

ان لاملي قصيدة شهيرة اخرى تبرز النقطة نفسها :

لقد تحملته حتى حالت العروق الصغيرة

زرقاء في يدها –

حتى اصبحت الهالات المبتهلة

ارجوانية حول عينيها الهادئتين .

حتى جاءت الزنابق وذهبت

لست استطيع ان احصي كم من المرات ،

وبعدها توقفتْ عن تحمله –

وجلست مع القديسين ... (١٤٤)

هنا ايضاً، كما يحدث كثيراً في قصائدها التي تتحدث عن الموت، والموت بالطبع هو موضوعها المألوف – يصبح الفاصل بين الميوعة العاطفية والعاطفة رقيقاً جداً حتى ان امرأة اخرى تعيش في تأمـــل دائم في ذاتها كما عاشت املي، كان سهلاً عليها ان تتعثر وتهبط . ان ما ينقذ املي من هذا، وينقذ قصيدتها معها ، هـــو اللهجة : « لقد تحملته حتى ... »، « وبعدها توقفت عن تحمله / – وجلست مع

القديسين » . اذا كيّفتَ شكل فمك لتقول «وجلست مع القديسين» فلن يكون بميسورك ان تبكي على نفسك او على أي شخص آخر، سواء اكانت العروق زرقاء في اليد ام لم تكن .

اظن ان أي قارىء لقصائد املي في طبعة هارفارد للمجموعة الرائعة التي اعدّها توماس هـ. جونسون مبتدئاً من اول الكتاب حتى آخره في ترتيب تاريخي، سيشعر، كما اشعر انا، انه لو لم تمتلك املي ناصية اللهجة الخاصة بها فان مآتيها ما كانت لتتحقق على الاطلاق . فالكتابة دوماً عن الموت، والحزن ، واليأس، والالم، والخوف، تكاد تكون سبيلاً لضمان فشل الفن، لان هذه العواطف تتغلب على العقل، والفن يجب ان يتغلب على التجربة لكي يمتلك ناصيتها. ان الفن السقيم في كآبته هو فن غير مكتمل ولا متفوّق . على الشعراء ان يتعلموا درس ييتس بان الحياة مأساة ولكن اذا اصبحت المأساة فاجعة بالنسبة اليهم فسيصبحون شعراء كسيحين . ان « اعينهم، اعينهم القديمة اللامعة » يجب ان تكون **مرحة**، كأعين الصينيين القدامى في « حجر اللازورد » (او كعيني شاعرنا الاثير روبرت فروست الذي تأمل طويلاً وبعمق في ظلام العالم اكثر مما فعل اي انسان سواه) . لقد كان في عيني املي ، بلونهما الشبيه بلون الشيري الذي يتركه الضيف سؤرة في الكأس ، ذلك الضوء نفسه :

التراب هو السر الوحيد —
والموت، هو الوحيد
الذي تعجز عن اكتشاف
كل شيء عنه في « بلدته » .

لم يعرف احد « أباه » —
ولم يكن يوماً صبياً صغيراً —
ولم يكن له رفقاء يلعب معهم ،
ولا « تاريخ قديم » —

مجدٌ هو ! ومقتضب !
دقيق الى الموعد ! ورصين !
جريء كقاطع طريق !
وأشد صمتاً من اسطول !

ويبني ايضاً كعصفور !
ويسرق المسيح العش ـ
وطائر بعد طائر من طيور الحنّ
يهرب الى الراحة الابدية ! (١٥٣)

لقد استعمل عزرا باوند، في ترجمته « لنساء تراشيز »، تركيبات غريبة من اللغة الدارجة تعتمد على هذا النوع من العبارات لتجعل عذاب هيراكليس محتملاً . غير ان املي كانت قد تعلمت هذا السر قبله بحوالي قرن كامل :

ولكن قدرتها لا تقتصر على وضع المعاناة وحدها في هذا الضوء المحتمل عن طريق تملكها لناصية لهجتها الخاصــــة . فبامكانها ان تفعل الشيء نفسه بذينك الموضوعين المتضادين اللذين يكشفان ضعف عدد كبير من الشعراء : ذاتها والله . انها ترى نفسها صغيرة وضائعة وذات مصير محتوم بلا ادنى شك ـ ولكنها تنظر الى نفسها دائماً تقريباً، بابتسامة منقذة ليست رقيقة كل الرقة :

للسنجاب خريفان كاملان
أُعدا بسخاء ـ
ايتها الطبيعة، أليس لديك ثمرة
لعصفورك الجوال ؟ (٨٤٦)

وقولها :

ان السكير لا يرى السدادة
دون ان يتذكر ـ
وهكذا فاني اذ ارى ذبابة
في هذا اليوم من كانون الثاني
تتحرّك فيّ آفاق من الذكرى
فتجعلني اترنح واتهاوى ـ
ان شارب الغبطة المعتدل
لا يستحق الينبوع... (١٦٢٨)

لست اظن ان احداً ما قد رقص على حافة هاوية الشفقة على الذات ـ تلك الحافة المتداعية ـ تلك المحاولة الانتحارية التي يحاولها المتوحدون المستوحشون ـ رقصاً محفوفاً بالمخاطر اكثر من رقص املي، غير انها يندر ان تقع فيها . انها ترى نفسها في ذلك الوضع الصعب المتهاوي وتضحك .

وهي تضحك هكذا ايضاً ولكن ببراءة الطفلة، من إله ابيها البيوريتاني، ذلك الجار وراء سياج الحياة الاخرى في مجموعة الترانيم الدينية :

أُمر ابراهيم بوضوح
أن يقتله ـ
كان اسحق طفلاً فارهاً ـ
وابراهيم شيخاً ـ
وبلا تردد ـ
اذعن ابراهيم ـ
واذ ارضى الخضوعُ غرورَ الطغيان
فانه تردد ـ

وعاش اسحق ـ
ليروي القصة لاولاده ـ
المغزى ـ تأدّب مع الكلب القويّ
تقوَ عليه (١٣١٧)

انها موعظة ساخرة قصيرة كانت بلا شك خليقة بان تصعق ادوارد ديكنسون بقلبه « النقي الفظيع »، ولكنها تجعل إله ابراهيم اقرب الى نيوانجلند مما كان في القرنين السابقين ـ بل تقربه ، يقيناً ، قرب ذلك الكلب الحارس المزمجر في الساحة المجاورة : قرباً يسهل معه للطفلة التي كانت تسير ابداً مع املي يداً بيد ان تخاطبه خطاباً مهذباً :

وبخفة سارت نجمة صفراء
الى مكانها الرفيع
وخلع القمر قبعته الفضية
من حول وجهه المطهر

واضاء بلطفٍ الليلُ كله
كقاعة مشعة بالنجوم
وقلت للسماء ابتاهُ
انك دقيق الموعد ـ (١٦٧٢)

غير ان لاملي موقفاً آخـــر يكشف عن سجاياها كشفاً ادق من هذه الابتسامة الواثقة التي تمكنها من التحدث من غـــير كلفة الى اله الشيخ بروستر (Elder Brewster) ، وهو غضبها الحار الجريء الشديد الانسانية الذي تستطيع ان تواجه الله به في النهاية . لقـــد استطاع شعراء آخرون ان يواجهوا الله غاضبين

ولكن قلة منهم فقط استطاعوا ان يفعلوا هذا دون خطابية ودون اتخاذ مواقف فخمة . فان في ذلك الوضع النهائي الذي يتواجه الطرفان فيه وجهاً لوجه شيئاً يثير احساساً محرجاً بالذات فيبدو اصغر الخصمين وكأنه يتبختر و «يستمر معانداً حتى حافة المصير » . ولكن املي ليست كذلك . انها تتحدث بذلك التحفظ المقتضب المأثور عن مقاطعتها، نيوانجلند، والذي يلائمها هي، تلك المرأة المهذبة الصغيرة الجسم الحييّة التي تعذبت وعانت كثيراً .

نحن نسأل من الله منة واحدة ،
ان يسامحنا —
على ماذا ؟ يفترض ان يكون هو عارفاً —
فالجريمة مخبأة عنّا —
وقد سيجت الحياة جميعها
ضمن سجن سحري ... (١٦٠١)

انهــا قصيدة مرموقة ، وقوتها ، وامكانها يكمنان غالباً في صوتها ، في لهجتها . ان صورة السجن السحري جميلة في حد ذاتها ، ولكنها مؤثرة في القصيدة بسبب المستوى الذي تتحدث الشاعرة به في القصيدة — المستوى الذي اقــامته عبارة « يفترض ان يكون هو عارفاً » . اما الحديث على مستوى آخر فقد يجعل حتى من عبارة السجن السحري" قولاً فيه ادعاء .

ولكن ما هي هذه اللهجة اذن ؟ كيف يتحدث الينا هذا الصوت الذي لا ينسى ؟ ان اول شيء يعرض نفسه علينا بوضوح كامل هو ان هذه اللهجة لهجة تلقائية وعفوية كل العفوية . فليس فيها اي ادعاء أدبي لاتخــاذ موقف او وضع خاص سلفاً . وليس في القصيدة اي شعور بان موضوعاً ما قد اختير سلفاً — وان لدى الشاعرة فكرة معينة هي في سبيل انمائها وتوضيحها . لعــل المرء اذ يقرأ مقطوعاتها الشعرية عن الطبيعة وعن مناظر الغروب ، وهي قطع كثيرة جداً في

قصائدها الاولى ، يشعر بين الفينة والفينة بوجود صحيفة الالوان المائية وبقيام عملية المزج بين مختلف الالوان ، غير ان املي ، عندما بدأت تكتب كشاعرة ، وهو تطور حدث لها باعجوبة بعد شهور قليلة من ابتدائها كناظمة ، فان كل هذا التعثر يختفي ويتلاشى. وانك اذ تشرع بقراءتها، تلقط انفاسك وتواجهك كلمات لا تترك لك وقتاً لتراقبها وهي تتجه نحوك . وترى قصائدها قصيدة تلو قصيدة – اكثر من مئة وخمسين قصيدة – تبدأ بكلمة « انا »، ضمير المتكلم . ان الشاعرة موجودة في القصيدة قبل ان تبدأها، تماماً كما يدخل الطفل المغامرة قبل ان يجد الكلمة التي يعبر بها عنها . وبكلمات اخرى ، فان قلة من الشعراء تقتصر على المرموقين – ومن بين هؤلاء يبرز دُنّ للذاكرة مرة اخرى – استطاعت ان تنظم شعراً اكثر تعبيراً **دراماتياً** من شعر املي ديكنسون ، مستعملة كلمات الحديث المسرحي الحيّة اكثر مما استعملتها ، وهي كلمات تولد حية على اللسان ، وتكتب كأنها تُحكى . وقلة منهم فقط استطاعت ان تهب نفسها للمشهد كممثلين بحيوية تفوق حيويتها . ويكاد يكون مستحيلاً عليك ان تبدأ احدى قصائدها الناجحة دون ان تتمها . ان توزيعها للفواصل ومواضع الوقف في شعرها قد يحيرك . وكثافة ما تقول قد تعصى على فهمك . غير انك ستستمر في القراءة بالرغم من هذا لانك لن تتمكن من التوقف عن القراءة ان شيئاً ما يقال لك وليس لديك خيار الا في ان تسمعه .

وهذه ميزة ثانية لهذا الصوت ـ وهو انه لا **يتحدث** فحسب ، بل يتحدث اليك **انت** . اننا معتادون في زمننا هذا ـ ويا للاسف ـ على شعر المناجاة ، اي نجوى الشاعر لذاته وقد سمعنا عرضاً واتفاقاً ، الشعر الذي ينظمه الشاعر لنفسه أو لجماعة صغيرة ممن اشبهوه فكرياً واعتمد عليهم سلفاً في ان « يفهموه ». ان شعراً كهذا قد يتمكن من اكتشاف عوالم كثيرة عندما يكون الشاعر ريلكه مثلاً ، ولكننا نجد عند ريلكه شيئاً مغلقاً وخانقاً في الاكتشاف الذي يخنق العصافير ان عاجلاً ام آجلاً . ان التجربة الانسانية هي موضوع الشعر باسره ، ولهذا فان غايته يجب ان تكون ايضاً الانسانية جمعاء ، حتى في زمن ، كزمننا ،

تبدو فيه الانسانية وكأنها تؤثر ان تقصر معرفتها بتجربة الحياة على الحياة التي تقدمها لها الاعلانات والدعايات . ان الشاعر لا يستطيع ان يتخذ لنفسه عذراً بقوله ان الانسانية لا تود ان تصغي اليه . فالانسانية لم تصغ يوماً الا اذا أُكرهت على الاصغاء .

وكانت املي تعرف هذا كما نعرفه نحن . ان المادية والابتذال اللذين عمّا في سنوات ما بعد الحرب الاهلية ، عندما كانت املي قد بلغت مرحلة نضجها كفنانة ، قد لا يكونان بلغا ما بلغه الابتذال والمادية في عصرنا هذا من حدود فاحشة ، غير ان التزمت وقتئذ كان افدح مما هو اليوم . وكانت امريكا ابعد بما لا يقاس عن اوروبا عما هي عليه الآن ، حيث كانت الفنون قد استوطنت وائتلفت ، وكانت قرية امهرست ابعد من سائر انحاء امريكا ، ولم يكن في امهرست ، ولا فيما حولها ، من كان قريباً اليها بحيث يرى القصائد التي تنظمها ، باستثناء بعض القصائد التي كانت ترسلها احياناً الى زوجة اخيها الساكنة بجوارها لتطلع عليها ، او تبعث بها بالبريد الى الكولونيل هيجنسون في بوسطن او الى صديق ابيها ، المحرر في السبرنجفيلد ريبابليكان « Spring Field Republican » او تعرضها على اختها لافينيا . ومع ذلك فانها لم تكتب قصائدها لنفسها قط ، والصوت الذي يسمعه المرء فيها ليس صوتاً **يسمعه عرضاً** واتفاقاً . بل على العكس ، انه صوت يتحدث الينا ، نحن الغرباء ـ وما اشد ما كنا خليقين بان نبدو غريبين لاملي ديكنسون ! ـ بالحاح ، ومباشرة ، ويخاطبنا **فرداً فرداً** ، حتى ان اغلبنا يكاد يكون شبه عاشق لهذه الفتاة الميتة التي نناديها جميعاً باسمها الاول ، والتي نشعر بحنق اذ نقرأ وصف الكولونيل هيجنسون لها بانها « خالية من الجمال ، حَيِيَّة ، صغيرة الجسم ... وليس في تقاطيع وجهها اي جمال او جاذبية » .

ان هذه الحياة التي تفعم صوتها هي التي تجعل من تاريخ قصائد املي الغريب شيئاً اكثر غرابة . فليس في تاريخ حفظ المخطوطات ـ وحفظ جميع المخطوطات

ينطوي على التناقض دائماً ـ ، ما هو اكثر تناقضاً من حفظ املي ديكنسون لذلك الصوت الحي في علبة خاصة مليئة بقطع الورق ـ قوائم حساب قديمة ، دعوات الى حفلات التخرج ، قصاصات جرائد ـ وقد ربطت جميعها بعقد صغيرة من الخيوط . لقد نشر شعراء آخرون اشعاراً كان يجب ان يقتصر لقاؤها على ثلاثة او اربعة ممن لهم القدرة على تخمين رموزها ؛ في حين حصرت املي في صندوق مقفل صوتاً يتكلم الى كل مخلوق حي عن اشياء يعرفها كل مخلوق حي . لقد كتبت تلميذة من تلميذاتي ما يلي عن القصيدة التي مطلعها « هذا الوعي الذي يشعر / بوجود الجيران والشمس... » : « ان كلمات القصيدة تعرض على العقل اكواماً من المنطق المتشابك بينما يبرز حولها من كل جهة عدد لا ينتهي من الاشياء التي لا يتصورها العقل . ولكن ما اشارت اليه القصيدة من اجزاء ذاتي نفسها تتآلف وتتعارف كما تتعرف الى المتناقضات الغريبة الكامنة في وجودها . وكل كلمة تقع في موضعها في عقلي » . وهذه هي القصيدة :

هذا الوعي الذي يشعر
بوجود الجيران والشمس
هو نفسه الوعي الذي يعي الموت
وانه وحده

يعبر المسافة الفاصلة
والتجربة بين حديها
ويخترق الاختبار الاعمق
الذي انيط بالانسان ـ

كم ستكون ملائمة له
صفاته

هو ذاته ولذاته
ولن يكتشف احد شيئاً .

من المحتوم ان تظل النفس
مغامرة لذاتها ـ
ولا يسهر عليها الا كلب واحد
هو هويتها الخاصة . (٨٢٢)

انك اذ تسمع القصيدة تفهم على الفور ما عنته تلميذتي . ان ما تعنيه بكلماتها الخاصة هو ما يلي : « ان القصيدة تستهل بملاحظة هادئة لحقيقة واضحة ومذهلة؛ فالموت والزمن المستقبل ، والوعي ، يجب ان تلتقي جميعها » . ولا شك انها حقيقة **واضحة**: لنا جميعاً عندما نسمح لها بان توجد ـ وهذا يكاد ان لا يحدث ابداً. وهي حقيقة مذهلة – مذهلة لاننا لا نستطيع في القصيدة ان نتهرب منها. فهذا الوعي فينا، هذا الوعي الذي يعرف الجيران والشمس، سيعي الموت يوماً ، ويعيه، فوق كل هذا، « وحده » ـ وسيعي انه وحده «يعبر المسافة الفاصلة / والتجربة بين حديها / ويخترق الاختبار الاعمق / الذي انيط بالانسان »، – سيعي انه هو وحده ولا احد سواه سيكتشف « كم ستكون ملائمة له صفاته / كم ستكون ملائمة لذلك الاختبار، لذلك الاختبار الاعمق » . ما الذي يمكنك ان تقول في هذا اكثر مما قالته تلميذتي ـ ان « الاجزاء نفسها في ذاتي التي تومىء اليها القصيدة تتعارف الواحدة بالاخرى » ؟ ان هذه القصيدة تتحدث « إلي » ، الى كل « ذات » حية .

غير ان كلمة « تتعارف » تلك هي التي تقودنا الى موضوع اهتمامنا المباشر بهذه القصائد . فان لهجة املي هي احدى وسائلها ـ ولعلها اكثر وسائلها تأثيراً ـ ولكن ما يجب ان نتساءل عنه هو المعنى الذي تبلغه هذه الوسائل . أحق ان العقل ، كما قالت تلميذتي، لا يستطيع ان يجد الا «اكواماً من المنطق المتشابك»،

وانها ، مثلنا جميعاً ، لا تستطيـع ان تفهم القصيدة الا عن طريق نوع من التعرف ، التعرف الذي ينتظم نفسها ككل ؟ وما الذي نفهمه اذن ان لم يكن ثمة من رسالة في القصيدة الى العقل ؟ أهو عبور تلك المسافة الفاصلة ــ وهو عبور لم يحاوله أي منـّا ــ بين تجربتنا هنا وبين ذلك « الاختبار الاعمق / الذي انيط بالانسان » ؟ أهو وحدتنا في ذلك العبور ؟ أهو الاكتشاف الذي سيكتشفه كل واحد منا ، وحده ولنفسه ، عن ملاءمة وعيه لتلك المغامرة ــ « ذاته ولذاته »؟ « والنفس.. / لا يسهر عليها الا كلب واحد / هو هويتها الخاصة » ؟ أنفهم كل هذه الامور التي لم يعرفها أي منا قط ــ والتي لن يعرفها أي منا اذا كان الموت مجرد اخماد واطفاء ؟ ولكن حتى لو نحن لم نفهمه ، ولو نحـــن رفضنا العقيدة الدينية التي يبدو انه يتلبسها (لكن أواثقون نحن من ذلك) ؟ أترانا **لا نتعرف** على التجربة نفسها التي تنطق هنا ــ الفضول ، الفزع ، الشجاعة ، الا ترانا **نتعرف** على ذلك الوعي ، على تلك الوحدة ، على تلك المسافة الفاصلة ، على ذلك الاختبار الاعمق ، على تلك المغامرة المحدودة بذاتها ــ على ذلك الكلب الوحيـــد ؟ بكلمة اخرى الا ترانا نتعرف على فكرة هذه الاشياء ، وعلى الخوف من هذه الاشياء ، وعلى مواجهة هذه الاشياء ؟ بلى ، فنحن ان لم نكن عمياً ولا صماً ولا بكماً فسوف نتعرف عليها لانا قد بلوناها جميعنا ؛ فلقد عشنا هذه الافكار وهذه المخاوف ولو نحن لم نعرف باننا قد عشناها الا الآن . ولكننا نعرف الآن . اننا « نتعرف » عليها الآن .

ان هذا التعرف على ما اظن هو الذي يشكل المعنى في هذه القصائد . وما تمنحنا اياه هذه القصائد ليس رسائل . فهي تمنحنا التجربة نفسها وقد عرضت امامنا كتجربة نستطيـع **التعرف عليها**. واظن ان بامكاننا ان نقرأ قصيدة املي «في الثلج تجيء» ، وهي من اجمل قصائدها ، كحجة صغيرة على الحياة بعد الموت استمدت ، شأن هذا النوع من الحجج عادة ، من دورة الفصول . والواقع انها قصيدة عن الشتاء ، قصيدة عن الخوف الذي كان يثيره مقدم الشتاء في تلك القرى الريفية في ذلك القرن

الذي لم يعرف الرفاه، وعن الامل بالربيع الذي يكمن وراءه ـ قصيدة عن الشتاء نظمت في البعد الرابع لذلك الامل الآخر :

في الثلج تجيء
وسوف ترحل في انبعاث الارض
ومع صياح الديك الحلو الساخر
وصوت الطرب المنطلق

في الخوف تجيء
وستذهب في خطوات الفرح
حتى ان الرجال سيقلعون من جديد
ليعيشوا على اعماقك ـ (١٦٦٩)

وكتب تلميذ آخر من تلاميذي : « الزمن واللانهاية هنا متصلان : الزمن الفصليّ الدوريّ ـ اذعان الشتاء الابـــديّ للربيع – وزمن الانسان الذي يفضي الى اللانهاية . ان مقطعي القصيدة غير متصلين . انهما متوازيان في الشكل والحركة، وان المد والجزر في الاول ينقلان القارىء معهما الى الثاني... وان الثاني يُستهل في صورة الاول بشكل مقنع على خلافه يرتفع في موجة واحدة متزايدة حاملاً معه القارىء الى ضفة المجهول . وهكذا فان القارىء سيتعرف على تجربة لم يعرفها من قبل وسيشعر بها خلال علاقتها بالمعلوم واغترابها عنه ... » .

واني ارى عكس الجملة الاخيرة، فان التجربة غير المجربة انما تجبر على ان **تحصل** لان القارىء، في الاسطر الاربعة الاولى، يلمس تجربة مألوفة لديه، تجربة مألوفة لديه ألفة مباشرة ولصيقة بنفسه، يلمسها حيّة دافقة . فالسر الذي تملكه املي هو السر الذي يتعين على فن الشعر ان يعلـّمه لكل من يشتغل به : انه السر

الذي يؤكد ان الشاعر، اذا استطاع ان يأسر عالم التجربة المباشرة ويمسك بـه دون ان يفلت من بـــين يديه، ويكشف عنه ويجعله مرئياً، ومحسوساً في ذاته وبصفته الذاتية، فان هذا العالم سوف يصبح **ذا معنى**. واعتقد ان هذا هو ما عنـــاه بودلير في حديثه عن التجانس الكوني: ان العالم قادر على ان يكون ذا معنى، على ان يكون ذا معنى **بصفته الذاتية** – قادر على ان يكون ذا معنى في اجزائه وفي علاقة هذه الاجزاء، ومن ثَمَّ على ان يكون ذا معنى في الكل فهو قادر على ذلك ايضاً – ان العلاقة بين مناحيه، ان كان من الممكن لهذه المناحي ان تُحس حقاً في ذاتها وبصفتها الذاتية، هي علاقة ذات معنى – او قد تكون ذات معنى – في القصيدة.

ان هذا الرأي، بالطبع، ليس رأياً يرغب فيه المعاصرون، لا سيما مواطنو بودلير. فكامو لا يتحدث عن المعنى الذي افعمت به الحياة، بل عن خلوها من المعنى. غير انه من الشيق ان نلحظ ان كامو – وسارتر والبقية – قد استمروا في كتابة الروايات والمسرحيات والقصائد عن حياة العبث هذه. فلو انها كانت حقاً خالية من المعنى فان عرض هـــذه الحقيقة فلسفياً يجب ان يكون آخر الكلمات ضرورة وآخر ما يعنى الرجل الذكي بان يقوله. ولا شك ان الروايات التي تعبر عن «الثورة» على هذا العبث والخلو من المعنى روايات لا معنى لوجودها، فان كان كل شيء خالياً من المعنى، فان الثورة على كل شيء تأتي خالية من المعنى ايضاً، وكذلك تخلو من المعنى كل رواية تتحدث عن الثورة. غير اني اشك في ان يكون بودلير، وهو صاحب ذلك العقل الحاد الدقيق الملاحظة، خليقاً بان يعبأ كثيراً بهذا الامر. انه كان خليقاً لا شك بان يعلق فيقول ان المرء لا يستطيع ان يتكلم عن «الخلو من المعنى» دون ان يسلم جدلاً بوجود **المعنى** في مكان ما، وان **التجانس الكوني** يشتمل على العبث كما يشتمل على سواه.

وكذلك الحال مع املي ديكنسون، فان هذه المناقشات لم تكن خليقة بان تقلقها، انها كانت قد توغلت بعيداً وراء الملاحظات الكلامية الى الاشياء نفسها:

وبدا صوتها كالمطر الى ان انحنت

فعرفت انها الرياح —

لقد سارت رطبة كالموج

ولكنها عصفت جافة كالرمال —

وبعد ان دفعت نفسها بعيداً

الى سهل ناء قصيّ

سمع اندفاع كاندفاع الجيوش

وذلك كان حقاً المطر —

وملأ الآبار ، وانعش البرك

وصدح في الطريق —

وخلع الانابيب في التلال

واطلق الطوفان في كل مكان —

وسيّب الفدانات ، ورفع البحار

واضطربت مواقع المراكز

ثم رحل مثل ايليا

على مركبة من سحاب (١٢٣٥) .

لقد استطاعت املي ، كلوتشي الشيخ ، ان تأسر المطر نفسه في قفص الشكل . فالشاعرة قد اسرت المطر ، المطر المعتاد ، مطر الصيف المألوف ، وأمسكت به وجعلته يستحيل الى نفسه ، كما كان ممكناً لبروتيوس – Proteus اله البحر القديم المتقلب ان يجبر على ان يصبح هو نفسه اذا كان آسره قوياً وجريئاً جرأة تؤهله على ان يمسك به مدة كافية . إنّ امتلاء القصيدة بالمعنى في شعر املي لا يحدث لانها **تؤكد** المعنى ، لانها تقول « اعني هذا » او « اعني ذاك » ؛ بل لانها

تمسك بالعالم نفسه ، بمنحى العالم ، في علاقات الاشياء التي لا علاقة بينها ، وهو امر لا يقدر عليه الا الشعر :

انا نعتاد الظلام
عندما يطفأ الضوء —
كما يحدث عندما تمسك الجارة بالمصباح
لتشهد وداعها لنا —
لحظة — ونخطو بحذر
لجِدّة الليل —
ثم — نكيّف نظرنا للظلام —
ونواجه الطريق — منتصبين —
وكذلك مع الظلام الاكبر —
امسيات الدماغ تلك —
عندما لا يبدي القمر اشارة واحدة —
ولا تبزغ — نجمة واحدة — في الاعماق —
يتلمس الشجعان — طريقهم قليلاً —
وترتطم جباههم احياناً
مباشرة بشجرة —
ولكن فيما هم يتعلمون الرؤية —
إمّا ان يتغير الظلام —
او ان شيئاً في البصر
يكيف نفسه لمنتصف الليل —
وتخطو الحياة قويمة تقريباً . (٤١٩)

ولكن المطلوب من ذلك الصراع مع برتيوس، ذلك الصراع مع العالم، لا ان نلتقط التجربة فقط بل ان نمسك بها مدة تكفي لان تحيلها الى حقيقة . ان المطلوب هو الشجاعة لان نحيلها الى حقيقة ؛ واذ اقول الشجاعة فأنا اعنيها بمعناها الدقيق، ولاملي قصيدة تثبت هذا :

احب نظرة الألم ،
لأني اعلم انها حقيقيّة –
فالبشر لا يصطنعون الرجفة ،
ولا يزوّرون الغصص –

ان العيون تلمع كالزجاج مرة – وذلك هو الموت –
محال ان نصطنع
حبيبات العرق على الجبين
التي ينتظمها الألم البسيط (٢٤١) .

كتب احد تلاميذي : « ليس ممكناً لك ان **تحب** نظرة الألم . فلا شك ان التحدث بلغة ينتمي اليها هذان العالمان معاً يحتم ان يكون الحديث بلسان حقيقة غير مألوفة وفائقة للعادة ... » .

حقيقة غير مألوفة وفائقة للعادة . ان العبارة قريبة من عبارة قالتها املي نفسها في مطلع قصيدة قد تصلح لان نختتم بها بحثنا عنها : فالكلمة الاخيرة لها .

كان هذا شاعراً – انه من
يستخلص معنى مدهشاً
من المعاني العادية –
وعطراً عظيماً

من الاشياء المألوفة
التي تلاشت عند العتبة --
وندهش اذ لم نكن نحن
الذين أسرناها – من قبل – (٤٤٨).

الفصل السادس

العالم العام

قصائد ييتس

ان عنوان هذا الفصل يضع فارقاً بين شيئين لم يكن خليقاً بأن يُميَز منذ مئة سنة . فلم يكن حتى وقتنا هذا أي فرق بين العالم العام والعالم الخاص فيما يتعلق بمعاني الشعر . فقد كان الشعر في اليونان يعيش في عالم السياسة ، في عالم الانسانية والالهيات ، في عالم الافعال البطولية ، في عالم الحروب ، بسهولة اكبر مما كان يعيش في العالم الداخلي الذي عرفته سافو ؛ فاذا ما كان لاحد ان يدخل ذلك العالم الداخلي ، دخله ، كما في **اوديب الملك** Oedipus the King ، على مسرح احداث عظيمة حيث كان القدر ، والمدينة ، والانسان يمتزجون معاً . وبعد ذلك اتبع الشعراء هذا الطريق العريض نفسه ؛ فتحيز دانتي لهذا او لذاك في الخصومات السياسية التي حدثت في زمنه في اكثر مدن شمالي ايطاليا ولم يتردد في ان يحدد العقوبات الابدية للاباطرة والبابوات والكهنة ورجال السياسة . اما شكسبير فقد ألّف مسرحية بعد مسرحية عن الملوك والخصومات – ولم يقتصر على النظم عن خصومات منتهية ، فقد نظم ايضاً عن بلاده شعراً لا شك اننا نحبه وان نحن لم نجرؤ على تقليده :

منبت الرجال السعيد هذا ، هذا العالم الصغير ،
هذه الجوهرة التي ركبت في بحر فضي ،
هو سور لها رفيع
او خندق يحمي البيت
من حسد بلاد أقل منها سعادة ،
هذه القطعة المباركة ، هذه الارض ، هذه المملكة ، هذه الانجلترا !...

ان شيلي لم يظل في الداخل ولا جوته ولا هوجو ولا حتى رامبو — مع اننا لا نقرأ تلك القصائد . ولكن ما ان شارف القرن الماضي على الانتهاء حتى كان كل هذا قد تغير ، حتى اننّا نرى سايمونز Symons يقول في العقد الاخير من القرن الماضي ان « الشاعر لا مكان له في المجتمع اكثر مما للراهب من مكان في الحياة البيتية »، وكان كيبلنج Kipling ينظم اشعاراً عن الامبراطورية والجيش بدت كأنها تبرهن على صحة رأيه .

ان هذا القرن لم يعد يردد قول سايمونز ولكن مسلكه العام يدل على انه خليق بأن يردد قوله . فالشعراء ورجال السياسة يتفقون ، مع اختلاف اسباب كل فريق ، على انه لا مكان للشعر في الحياة العامة . ان آخر المزايا اطلاقاً التي تؤهل الرجل لان يعين في وظيفة عـــامة بموافقة مجلس الشيوخ وبتوصية منه — أتكلم هنا ولي بعض المعرفة الشخصية بالامر — هي ، في أعين الأعضاء، مزاولة فن القريض . كما ان الشعراء المعاصرين ونقادهم لا يشعرون بالحرج من شيء مثل شعورهم عندما يتذكرون محاولة فنّ القريض اقتحام الشوارع العامة في الثلاثينيات والمسير جيئة وذهاباً مع الرايات المرفوعة .

انها وضعية غريبة لاسباب كثيرة وليس اقل هذه الاسباب ان الشارع العام هو بالضبط المكان الذي نعيش فيه حياتنا في هذا القرن . ففي العالم الخارجي

دائماً حرب ناشبة، او موت كاسح في الفضاء، او ثورة تنشب على الحدود القائمة بين قارتين، وهناك اعدادات عسكرية أمر بها الكبار ووشحوها بالكلمات الملتهبة الحمراء كأنها فيلة في سيرك، او جوقة تدق طبول الموت وتنفخ أبواقه في كل أفق . كل هذا يحدث في الخارج وفي الخارج ايضاً ترانا ننجز احاديثنا ونقاشنا ونسير رائحين غادين حاملين ارواحنا متسائلين ما اذا كنّا سنعيش حتى الصباح وما اذا كنا نود ذلك . ولست اعتقد ان أي جيل سالف قد انغمس في الحياة العامة بكل هـــذا الالحاح مثلما انغمسنا نحن . اننا لم نعد نهتم كثيراً بنفوسنا وارواحنا بل ان اهتمامنا قد انصرف لروح امريكا وروح البشرية – لوضعية الانسان – الوضعية الانسانية . واننا لنشعر بالغثيان والدوار، لا في اجوافنا، بل في إجماع الرأي العام، بان البلاد ستنهار وتتفسخ تحت ارجلنا، او ان العالم نفسه سينهار ويتفسخ، وإنـّا قد نضطر الى السباحة حتى ننقذ انفسنا – ولكن الى اين نسبح ? – الى القمر ? – لقد وصل الروس اليه قبلنا .

اننـــا نمضي اسابيع وشهوراً نناقش مشكلة الصدق : ولكن أي صدق ? الصدق الشخصي ? الصدق الشخصي بوجوهه المتعددة ? كلا، بل الصدق العام، الصدق العام لما نسميه (بتجرد يدعو الى الاعجاب ... !) بـ « مجتمعنا . اننـــا نرتعش مجفلين اذا ما اكتشفنا ان مجتمع اعمال، هذا ان كان في اساسه مجتمعاً مكرساً للاعمال فقط، يتصرف كمجتمع اعمال، وان الجوّ العام نفسه سيصبح لوحة اسعار لا تمتـــاز في صدقها او في جمال منظرها عن اية لوحة عادية، فنشعر سلفاً بالكارثة – الكارثة العامة : انهيار بلدنا، وتقاليدنا، واعتباراتنا، وآمالنا، وحاضراتنا، تحت ضغط مصير مغلق مبهم، مصير لا يمكن تفسيره، غزو تقوم به جيوش هائلة من الحشرات البربرية التي نقف ازاءها عاجزين عن صد هجومها، ونصرخ مطالبين بالتوجيه ونقصد (بالتوجيه) التوجيه العـــام ؛ وبالقيادة، ونعني بها القيادة السياسية . انظر وراءك الى ابعد مجالي التاريخ الذي تعرفه فانك لن تجد جيلاً من اجيال البشرية عاش حياته علناً وفي العالم العام

مثلما نعيش نحن . ان احلامنا احلام عامة . حتى مخاوفنا مخاوف عامة . ومع ذلك فنحن لا نود لشعرنا ان يخرج عن نطاق الذات .

ان لهذا اسباباً بالطبع . فالعالم الخارجي قـــد اصبح في المئة سنة الاخيرة عالماً اكثر بشاعة وضوضاء وامتلاء بالعجاج وتعقيداً مما كان عليه من قبل ، وما تبقى من هذا العالم بعد الذي فعلته الحروب والقنابل والاحياء الفقيرة المتداعية والمعامل ، قد استولى عليه العلم كل الاستيلاء حتى لم يعد فيه من مكان للقصيدة إلا ان تجول صعوداً وهبوطاً في داخلنا . ثم اننا نشعر بالوحشة وسط كل مظاهر الضوضاء والزحام ، ولهذا فانه يسعدنا ان نجد عندنا شيئاً ندلله ونحضنه عندما نعود الى البيت – هذا اذا عدنا أصلاً – غير ان النتائج بالرغم من هذا، تظل غريبة – ولايقلل من غرابتها الحديثة فكرتنا بأن الشعر **ينتمي** الى عالم الذات – وحين أقول غريبة لست أعني ألا مكان لها في العالم الخارجي بل انه ينبغي ألا يكون لها مكان فيه وان المعاني التي يؤديها هي معان تنتمي الى عالم الذات وحده وان تلك المعاني ينبغي ان تتخلى جملة عن التمرس بشؤون السياسة والتاريخ .

أقول ان هـــذا غريب ، فهو غريب في اعتبار الماضي : ذلك ان الشعر في الماضي لم يكن ابداً أليفاً مدجناً. وهو غريب في عرف زمننا الحاضر ايضاً فالعالم الخارجي لم يكن قط أحوج الى المعاني منه اليوم ، وليس هناك اشد من حاجة عالمنا هـــذا الى **نوع** المعاني التي يستطيع الشعر ان يكتشفها . ولكن الفكرة، بالرغم من هذا كله ، تبدو وقد ترسخت بعناد شديد حتى انها توقفت عن ان تكون فكرة واصبحت عقيدة – قانوناً ان لم يحترمه الشعراء عرضوا انفسهم للخطر . ان المشرعين الادبيين لم يعودوا يناقشون ما اذا كان الشعر **قادراً** او غير قادر على اكتناه معنى التجربة العامة ، بل عادوا يناقشون اسباب عجزه عن ذلك – او بالاحرى راحوا يعلنون ان الشعر يجب ان لا يحـــاول ذلك ثم يتركون النقاش الى من يبلغ به الحمق ان يعترض على حكمهم . ذلك اننا، لاسباب قوية ، نحتقر الدعاية بكل مشاعرنا حتى اننا اصبحنا نرفض سلفاً ان تكون القصيدة قادرة على ان تظل قصيدة حتى وان هي تضمنت أية دلالة سياسية –

حتى ولو كانت الغاية من نظمها ان تكون ذات مغزى سياسي . واذ نرفض امكان حصول هذا ، فاننا نقبل هذا التحريم كأمر مسلم به .

ولكن الحقيقة هي انه **لا** محرمات في الفن . فالفن **يجب** ان يفعل ما **يستطيع** ان يفعله . والقضية الوحيدة التي تستحق العناء هي ان نرى فيما اذا كان الفن قادراً على ان يفعل هذا او ذاك – وهذا ينطبق على قدرة الشعر على ان يكون ذا معنى في الحياة العامة انطباقه على رسوم جويا (Goya) . ويظل السؤال الوحيد هو : هل **يستطيع** فن الشعر ان يكتنه معنى عالم كهذا العالم العام الذي نعيش فيه ؟ والطريقة الوحيدة للاجابة على هذا السؤال هي ان نعود الى قصائد شاعر حاول ذلك . ولعل كون الشاعر الذي حاول في عصرنا بكل وضوح ووعي ان يكتنه معنى الحياة العامة واحداً من اكبر شعراء عصره يضفي على البحث الذي نحن بصدده اهمية خاصة .

ان وليم بتلر ييتس (William B. Yeats) لم يعش في زمننا المضطرب فحسب، بل عاش فيه ايضاً في بلد كانت فيها كلمة « مضطرب » هي عنوان لذلك الزمن . ولم يكن ييتس عارفاً بالمحرمات التي فرضتها الفكرة التي بحثناها اعلاه فحسب، بل كان قد ترعرع في احضان هذه الفكرة وتغذّى بها . لقد كان خليقاً بان يفهم كل الفهم اوضح وافصح تصريح سمعته عن هذه العقيدة المعاصرة – تصريح قيل في الواقع في قاعة المحاضرات نفسها التي تألفت فيها هذه الفصول ، منذ زمن لا يتعدّى جيلاً جامعياً واحداً .

كانت مجلة هارفارد الادبية (The Harvard Advocate) قد دعت الشاعر اي . اي . كامينجز (E. E. Cummings) لالقاء امسية شعرية في قاعة ساندرز وكلفت مالكولم كاولي (Malcolm Cowley) كزميل من زملاء كامينجز في هارفارد، الى جانب صفته كأديب وشاعر مرموق، ان يقوم بتقديم كامينجز . وقد امتدح في الكلمة التي القاها كامينجز على ممارسة فنه خلال السنوات الصعبة

التي عرفها جيلنا، هـــذا الجيل الذي عاصر اكبر حربين طاحنتين في التاريخ، الاولى في بدء حياته والثانية في نهايتها، وعرف فيما بينهما اعظم الثورات ثورية في تاريخ الانسانية قاطبة، ثم اضاف يقول بان كامينجز لم يسمح لنفسه طول هـــذا الوقت بان ينجذب الى عالم الافعال في الخارج، وختم كاولي كلمته بقوله (واخالني اوردته بحرفيته هنا) « ان الواجب اعظم مغريات الشاعر واسوأها » .

والتضمين هنا واضح . فالواجب في رأيه فضيلة من فضائل الحياة العامة، او على الاقـــل فضيلة بالنسبة الى عالم الالتزامات الانسانية – الالتزامات تجاه الاشخاص والمبادىء، والقضايا، والاوطان . فان كان الواجب مثلبة في الشاعر فما ذلك الا لان الشاعر، نظرياً، لا مكان له في عالم الالتزامات الانسانية . وانه لامر يحتمل الجدل ان نعرف ما اذا كان هذا الرأي ينطبق بحق على صاحب «الغرفة الرحبة» « The Enormous Room » وعدد من الاعمال الادبية الاخرى في الشعر وفي النثر، وهي تعكس بوضوح نقد المؤلف الصريح للماركسية النظرية والتطبيقية والرأسمالية بلحمها ودمها . غير ان هذا الموقف النقديّ قد عُرّف بكلمات السيد كاولي الدقيقة الجميلة لا بالنسبة الى كاولي نفسه فحسب، بل وبالنسبة الى ابناء جيله جميعاً .

لقد كنت اقول، ان ييتس لا بد ان يكون قد فهم ما كان يعنيه السيد كاولي:

تستطيع جميع الاشياء ان تلهيني عن صناعة الشعر هذه :
فمرة الهاني عنه اغراء وجه امرأة، او ما هو اسوأ من هذا –
ومرة حاجات مزعومة تتطلبها بلادي التي يقودها الحمقى. . . .

ولكن ما ذكره ييتس من ملهيات لا يصف المحنة الحقيقية التي وجد نفسه فيها، فقد كان «وجه امرأة» معينة في حياته هو الذي جعل هذه «الحاجات المزعومة» تبدو حقيقية . وبكلمات اخرى نقول بان صاحبة ذلك الدور المعين امرأة تدعى مود جون (Maude Gonne) – مود جون التي ربما كانت :

ذات جسم ميّاد
نبيل متناسق
من الرأس حتى الركبتين الجميلتين ،
كانت خليقة بان تسير الى المذبح
بين التماثيل المقدسة
الى جانب بالاس اثينة ،
او ان تكون غنيمة ملائمة لقنطور خرافي
سكران بالخمر غير الممزوجة . . . .

كانت مـــود جون هي التي جرته الى تسع سنوات من الثورة السياسية كان من نتيجتها ترأسه لجماعة وولف تون (The Wolfe Tone Association) وعضويته في منظمة الاخوان الايرلنديين الجمهوريين السرية التدميرية (I. R. B.) .

لقد مجّد ييتس حبه لمود جون مرة بعد مرة في قصائد يعتبر بعضها من اروع قصائد هـــذا العصر ، ولكننا لا نرى في قصائده الا لمحات تناثرت هنا وهناك تتناول العلاقة السياسية القائمـــة بين الاثنين . غير ان احدى هذه القصائد -- قصيدة « الناس » -- تكشف عن حياة ييتس السياسية كشفاً كافياً وتنتمي الى تلك الناحية من حياته انتماء يجعلها تستحق ان تثبت هنا لهذا السبب على الاقل ، ان لم يكن لاسباب اخرى :

قلت : « ماذا جنيت من كل ذلك العمل ،
من كل ما فعلت باندفاعي الخاص ؟
كيد هذه المدينة اليومي ، هذه المدينة غير المهذبة
حيث تُنهش اكثر من الجميع سمعة من يخدمها ،

ويفقد صيت عمره جميعه
ما بين ليلة وضحاها . كان بوسعي ان احيا،
وانت تعرفين مبلغ شوقي العظيم الى ذاك،
حيث كان وقع خطواتي جديراً كل يوم بان يضيء
ظلال سور فيرارا الخضراء ؛
او ان اصعد بين اخيلة الماضي —
تلك الاخيلة الساكنة المفعمة بالجلال —
عشية وصباحاً، طريق اوربينو المنحدر
الى حيث كانت الدوقة وشعبها يتحدثون
الى ما بعد منتصف الليل الجليل الى ان يقفوا
في النافذة الفخمة يرقبون الفجر ؛
وما كنت لاتخذ لي صديقاً لا يعرف كيف يمزج
التهذيب بالهوى ويوحّد بينهما كأولئك
الذين رأوا الذبالات تحول صفراء في الفجر ؛
كان بوسعي بان استعمل الحق الوحيد الجوهريّ
الذي تتيحه لي مهنتي : ان اختار رفقائي،
والمناظر التي تسرني اكثر من سواها » .
وهنا اجابت عنقائي زاجرة :
« السكيرون، ومختلسو الاموال العامة،
وكل الجماعة المخادعة التي دحرتها،
عندما تغير حظي وجرؤوا على النظر في عيني،
زحفوا من خمولهم، وأثاروا علي
اولئك الذين خدمتهم وبعض الذين اطعمتهم ؛

ومع ذلك فاني، لا الآن، ولا في أي وقت،
شكوت من الشعب »،

وكل ما استطعت قوله كان :

« انت التي لم تعيشي بالفكر بل بالعمل،
بامكانك ان تمتلكي نقاء القوة الطبيعية،
ولكنني، وفضائلي هي تعريفات
العقل المحلل، لا استطيع اغماض
عين عقلي ولا منع لساني عن الكلام » .
ومع ذلك، لان قلبي قفز لكلماتها،
شعرت بالخجل، والآن تعود كلماتها الى العقل
بعد تسع سنوات، فأطأطىء الرأس خزياً .

يبدو بوضوح ان ييتس كان خليقاً بان يتفق مع السيد كاولي على ان تضحية الشعر في سبيل السياسة امر غير مرغوب فيه . ان « كيد هذه المدينة اليومي، هـذه المدينة غير المهذبة » كان جـزاءً حزيناً للتضحية التي قام بها، واذ كان الجزاء الوحيد الذي حصل عليه ، (فقد برهنت الآنسة جون على انها متحجرة القلب عنيدة)، فان الصفقة لم تكن بالشيء الذي يتبجح به الانسان . غير ان هـذه النقطة بالذات لا تحتاج لشهادة شاعر كبير : فقد كان أي شاعر آخر بَلا التجربةَ السياسية جديراً بان يقول ما قاله ييتس وبجرأة وهياج اكبر . ولكن شهادة ييتس تخدم في موضع آخر، في مجال الفرضية التي تؤكد ان السياسة محرّمة حتى على الشاعر الذي **لا** يتخلى عن شعره، **ان استعمال الشعر كسلاح في الخصومات السياسية امر محرم، تحرمه طبيعة الشعر .** فان سلّمنا بان الشاعر **سيستمر** في ممارسة فن الشعر بغض النظر عن الطقس العام، هل يتبع هذا ان ممارسته لفنه يجب ان لا تأخذ اي اعتبار لهذا الطقس العام ؟

لا شك انه سيكون امراً صعباً ان نلائم بين هذه النظرية وبين حياة ييتس عملياً . انه بالطبع امر معروف وشائع ان ييتس اصبح شاعراً عالمياً عندما اصدر وهو يشارف الخمسين من عمره ، مجموعة قصائد بعنوان « مسؤوليات » ، وفيها ، على حد قول مواطنه لويس ماكنيس (Louis Mac Neice) بدأ يستعمل اللغة الانجليزية كأنها « مصممة على انجاز عمل ما » . اما طبيعة هذا العمل فان المرء يكتشفها حالما يفتح الكتاب . فانه مهدى الى اجداد ييتس لا الى اولاده، الى : « آبائي الاولين ، اذا ما بقيتم / في مجال السمع حتى نهاية القصة » . وهو يصف هؤلاء « الآباء الاولين » على هذا النحو :

التاجر والعالم اللذان اعطياني دماً
لم يجر في صلب أي خسيس،
والجنود الذين اعطوا، مهما كان نصيبهم :
بتلر او آرمسترونج واشباههما الذين قاوموا
قرب مياه البوين المالحة
جيمس ورجاله الايرلنديين يوم عبر الهولنديون ؛
البحّار القديم الذي قفز الى البحر
وراء قبعة رثّة في خليج بيسكي ؛
وانت اكثر من الجميع، ايها الشيخ العنيف الصامت. . . .

وتلتزم القصائد التي تتلو هذا النغم نفسه : « ايلول سنة ١٩١٣ » ، « الى صديقة حال عملها هباء »، « الى ظل »، «عن اولئك الذين كرهوا فتى العالم الغربي اللِعّيب ١٩٠٧». هذه كلها قصائد سياسية واسلحة ايضاً، قصائد القيت كحفنة رصاص في وجه العدو السياسي . فالاثنتان الاوليان تتعلقان بخصومة حدثت في بلدية دبلن سنة ١٩١٣ ، وهي خصومة قد تبدو قصيّة وقليلة الاهمية بالنسبة الى البعض ولكنها كانت بالنسبة الى ييتس تمسّ رفعة الثقافة في ايرلندا والامل في بعث ادبي فنيّ فيهـــا – وهو بعث كان ييتس يخشى عليه من الدمار بسبب

مادّية الطبقة الوسطى الايرلندية، والرقابة، والبخل، وجنون التوفير، والتعصب الاعمى . ونحن نعرف الآن ان مخاوفه كانت ذات اساس اكيد ، وذلك لمصادرة الرقابـــة الايرلندية كتاب جويس « ستيفن هيرو » ، ومنع دخول كتاب جويس « يوليسيس » ، وللمنفى الاختياري الذي فرضه اوكاسي (O'Casey) على نفسه، ثم لسائر ذلك التاريخ الحزين الذي اصبح جزءاً من الماضي .

ان ما حصل في سنة ١٩١٣ كان من تلك الاشياء التي تحصل مرة بعد مرة في مدن اخرى دون ان تلاقي رجلاً ذا عاطفة مشبوبة وشاعرية بليغة ليعطيها ابعادها . كان هيولين (Hugh Lanc) ، ابن اخت الليدي جريجوري (Lady Gregory) ، وقد حصل على مجموعة هامة من اللوحات الفرنسية الحديثة تنتمي الى الفترة التي كان فيها الرسم الفرنسي الحديث يقولب وعي القرن ، وقد قدم هذه المجموعة الى مدينة دبلن شريطة ان تجهز المدينة قاعة ملائمة لها . غير ان الصعوبات ثارت حول التبرعات وحول تصميم لوتجن (Lutjen) للبناية، فارسل لين اللوحات الى متحف التيت (Tate Gallery) في لندن على سبيل الاعارة ولم تزل اللوحات هناك نتيجة لسلسلة من المشكلات . لقد كانت الحادثة شبيهة بالتصرفات المضحكة التي اشتهرت بها البلديات . غير انها كانت في عيني ييتس مأساوية ، لا بالنسبة اليه شخصياً ، ولا بالنسبة الى البشرية في مفهومها المطلق ، بل بالنسبة الى مدينة دبلن بالذات والى اهل ايرلندا في شهر ايلول وفي سنة ١٩١٣ — ذينك الزمان والمكان التاريخيين :

ايلول ١٩١٣

لا حاجة بكم ، وقد عدتم الى وعيكم ،
الا ان تنقبوا في الابراج القذرة
وتضيفوا نصف البنس الى البنس
وصلاة الى صلاة مرتعشة ،

(١٠)

حتى يجف النخاع في عظامكم ؟
فالرجال ولدوا ليصلّوا ويوفروا المال :
ايرلندا الثائرة ماتت وانقرضت ،
انها مع اوليري في القبر .

لقد كانت من طينة مختلفة ،
تلك الاسماء التي اصمتت لعبكم الطفولي ،
وقد ساروا في الدنيا كالرياح ،
ولم يكن لديهم وقت للصلاة
اولئك الذين من اجلهم غزلت حبال الجلاد ،
وماذا كان لديهم رعانا الله ، فيوفروه ؟
ايرلندا الثائرة ماتت وانقرضت ،
انها مع اوليري في القبر .

أمن أجل هذا بسط الاوز البريّ
جوانحه الغبراء على كل محيط ؛
ومن اجل هذا سفكت كل تلك الدماء ،
ومات ادوارد فيتزجيرالد ،
وروبرت ايميت ، وولف تون ؟
وكان هذيان الشجعان ذاك كله ؟
ايرلندا الثائرة ماتت وانقرضت ،
انها مع اوليري في القبر .

ولكن ، لو استطعنا ان نستدعي السنين مرة اخرى ،
وننادي اولئك المنفيين كما كانوا
في وحشتهم وألمهم ،
لكنتم صرختم : « انّ شعر امرأة شقراء

قد خبل عقول جميع الرجال » :
فقد استخفوا بكل ما اعطوا .
ولكن دعهم في مكانهم ، انهم ماتوا واضمحلوا ،
وهم مع اوليري في القبر .

هذه كما ترى صفعة في وجه المدينة كلها ، وجميع ما يجاورها من مناطق ريفية ، بل ايرلندا الحديثة نفسها بكل احاديثها عن الابطال والوطنيين الايرلنديين ، « الاوز البريّ » الذي بسط « جوانحه الغبراء على كل محيط » ، احاديثها تلك بينما اصابعها في الدرج القذر . اما القصيدة الثانية عن الموضوع نفسه فهي مباشرة اكثر من هذه ، واشد منها وحشية ، وشخصيّة اكثر منها . « فالصديقة التي حال عملها هباء» هي الليدي جريجوري عمة هيو لين ، والمهجوّ فيها هو « انسان / لو ثبت كذبـــه / لما شعر بالخجل من نفسه / ولا من جيرانه » ، ومن الواضح ان الشاعر يتوقع ان يتعرف معاصرو هذا المهجوّ من سكان دبلن على شخصيته من القصيدة تماماً كما كانت كلمات هجائية مماثلة في الولايات المتحدة قبل عقد من الزمن خليقة بأن تشي لنا بالمهجو – لو ان تلك الكلمات قيلت يوماً :

الى صديقة حال عملها هباء

لقد ظهرت الحقيقة جميعها الى الضوء الآن ،
فكوني كتوماً وتقبلي الفشل
من اي لسان وقح ،
اذ كيف تستطيعين ان تتباري ،
وانت النبيلة المحتد ، مع انسان
لو ثبت كذبه ،
لما شعر بالخجل من نفسه
ولا من جيرانه ؟
انت التي أُعددتِ الى ما هو

اشد من النصر واقوى ، اديري وجهك
وكالوتر الضاحك
الذي تعزف عليه اصابع مجنونة
في مكان حجري ،
كوني كتوماً وابتهجي ،
لان هذا من بين الاشياء المعروفة
اكثر الجميع صعوبة .

انني سأعود الى هاتين القصيدتين ولكني لا استطيع ان اتركها الآن دون ان اطلب اليك ان تردد في عقلك هذه الكلمات القليلة الاخيرة . « كوني كتوماً وابتهجي / لان هذا من بين الاشياء المعروفة / اكثر الجميع صعوبة » . فالفشل امام اعين الناس جميعاً قد ُقلب الى نصر سري . فماذا تقول القصيدة اذن عن الفشل امام الناس – أتقول انه خال من المعنى ، وان النصر المكتوم في القلب هو وحده المهم ? لماذا اذن كتبت القصيدة ?

ولكن ان كانت هاتان القصيدتان تعالجان منحى غير ذي شأن من مناحي السياسة البلدية – فبناء المكتبات ، وقاعات العرض ، والمتاحف ، وبيوت الفن ، وهي التي تقرر مستقبل مدينة ما وشهرتها ، انما تعتبر دائماً امراً غير ذي شأن في في المدينة العصرية – فان القصيدة الثالثة : « الى ظل » انما تمثل دوراً كبيراً على مسرح السياسة الوطنية الكبير . انها موجهة الى بارنيل (Parnell) الزعيم الايرلندي في السنوات التي تلت سنة ١٨٨٠ حتى نهاية العقد ، وكان بطل ييتس في ايام شبابه قبل ان يطيح به الرجعيون من عالم الكنيسة ومن عالم الاعمال ويقرنون اسمه بالفضائح الزرية التي كانت تستعمل كاسلحة سياسية في ايرلندة في ذلك الوقت كما اصبحت بعد ذلك اسلحة سياسية لبلاد اخرى . وهنا في هذه القصيدة ايضاً نجد الشاعر يومىء الى اشخاص احياء : فيقال ان « الفم القديم الدنس» هو محام من دبلن كان واحداً من قطيع الكلاب الذين لاحقوا بارنيل الى

ان أماتوه، اما الرجل الذي اسيئت معاملته، ذاك الذي «جلب / بيديه المليئتين، لو انهم ادركوا، / ما منح احفادهم افكاراً اسمى، / وعواطف أرق ... » فهو هيو لين :

اذا عدت الى زيارة المدينة، ايها الظل النحيل،
لتنظر الى تمثالك التذكاريّ
(أترى بَنّاؤه نال اجره قط ؟)
او ان عدت بافكار اسعد ، بعد انتهاء النهار
لتشرب من ذلك النفس المالح الصاعد من البحر
عندما يحوم النورس الرمادي بدل الرجال ،
وتلبس البيوت الكئيبة جلالاً جديداً :
فلترض هذه شوقك وانصرف من جديد ؛
فانهم ما زالوا على مكرهم .
ان رجلاً
من نوعك ، خدوماً ، مشبوب الهوى ، جلب
بيديه المليئتين، لو انهم ادركوا ،
ما منح احفادهم افكاراً اسمى
وعواطف أرق ، وانساب في عروقهم
كالدم الهادىء ، قد دحر من مكانه ،
وانهالت الاهانة عليه جزاءاً لخدمته ،
ولقي العار ازاء كرمه ؛
وعدوك، ذلك الفم القديم الدنس، قد ارسل
قطيع الكلاب في اثره .
اذهب ، ايها الجوّاب الذي لا تعرف الهدوء ،

وتلفّح بدثار جلازنفين
حول رأسك الى ان يسد التراب اذنيك ،
فالوقت لم يحن لكي تتذوق ذلك النفس المالح
وتصغي في الزوايا ؛
كفاك ما عرفت من آلام قبل موتك –
فاذهب ، اذهب ! انك آمَنُ في القبر .

ان دبلن هذه ، بتمثالها التذكاري الذي لم ينل بنّاؤه اجرة عليه ، وبيوتها الكئيبة ، ونوارسها الرمادية ، هي مدينة واقعية يستطيع المرء ان يتجوّل فيها ، والعواطف الميتة التي استنبشت هي عواطف لم تزل فيها حياة ، والضربة التي سددت الى عدو بارنيل ، الذي اصبح الآن ايضاً عدو هيو لين ، هي ضربة حقيقية مشبعة بالألم – وسوف تظل اليمة ما دام ذلك الفم القديم الدنس حياً في الذاكرة – اي ما دامت هذه القصيدة تقرأ – وقد يدوم هذا مدة طويلة حقاً . وسيكون صعباً على ما اعتقد ، حتى في ايرلندة نفسها حيث يعرف الناس الكثير عن الاسلحة السياسية ، ان يجد المرء سلاحاً اقوى من هذا . أنقول اذن ان هذه المنظومة ليست قصيدة ؟

اذهب ، ايها الجوّال الذي لا تعرف الهدوء ،
وتلفح بدثار جلازنفين
حول رأسك الى ان يسد التراب اذنيك ...

وآخر هذه القصائد الاربعة سلاح استعمل لحرب مختلفة ، ولكنها حرب عامة كذلك: انها الحرب التي شنت في مسرح «الأبي» (The Abbey Theatre) الذي كان ييتس احد مديريه الرئيسين ، ضد التعقيديين والاميين بين النقاد ، وضد المتعصبين والوطنيين محترفي الوطنية بين النظارة ، اولئك الذين تبرموا بالشعر في المسرح واستاؤا من الجهر بالحقيقة فيه ، ولا سيما من شعر سينج (Synge) ومن الحقيقة في هذا الشعر الذي صور الفلاحين ، لا كالاشخاص العاطفيين الذين نراهم

مرسومين على بطاقات المعايدة بل كبشر حقيقيين . عندما مثلت مسرحية سينج « فتى العالم الغربي اللّعيب » لاول مرة ، كان ييتس خـــارج البلاد – في سكوتلاندة كما اذكر – حيث وصلته برقية الليدي جريجوري . لقد ابرقت اليه تقول : ان النظارة « ثاروا لكلمة قميص داخليّ » فقد كان من المفروض ان لا يتحدث الفلاحون الايرلنديون عن اشياء كالاثواب الداخلية – على المسرح على الأقل . وعاد ييتس الى دبلن في الحال ، ولبس اللباس الرسمي وعقد ربطة عنق بيضاء وواجه المشاغبين في الأمسية التالية في مشهد كان يطيب لماري كولوم (Colum) ان تستعيد ذكراه . وبإمكان المرء ان يفهم السبب عندمـــا يقرأ القصيدة التي نظمها نتيجة لحماسته وهياجه العاطفي :

عن اولئك الذين كرهوا « فتى العالم الغربي اللّعيب »، ١٩٠٧

مرةً ، عندما جلد منتصفُ الليل الهواء ،
تراكض الخصيان في جهنم والتقوا
في كل شارع مزدحم ليحملقوا
في جوان العظيم اذ يمر راكباً :
ليسخروا بهؤلاء ويعرقوا
إذ يحملقون في فخذه الشديدة العضلات .

ما من احد يقرأ هذه القصائد إلاّ ويدرك بلا شك انها تنتمي الى عـــالم الحياة العامة وانها قد تكون خلفت نتائجها فيه ، وان الشاعر كان يقصد هذا عندما نظمها . غير ان هذه الحقيقة ، بالرغم من اتصالها ببحثنا ، ليست الحقيقة الوحيدة التي تستحق الاهتمام . فهناك حقيقة اخرى هي ان القصائد الاربع وسواها مما يشبهها ، لم تنظم إلاّ بعد ان كان ييتس في منتصف عمره ، وان قصائده الباكرة كانت تختلف عن هـــذه بقدر ما يتسنى للقصائد ان تكون متباينة – بقدر ما تختلف قصيدة « جزيرة اينيسفري » التي نحفظها جميعنا عن ظهر قلب ، والتي كان ييتس في سنواته الاخيرة ، لا يطيق ذكرها – عن هذه القصيدة :

وردة الدنيا

من كان يحلم ان الجمال يتلاشى كالحلم ؟
فهاتان الشفتان الحمراوان ، بكل ما فيهما من كبرياء فاجعة ،
فاجعة لأنه لن تحدث روائع جديدة ،
فقد تلاشت طروادة ببريق جنائزي كبير ،
ومات ابناء اوسْنا .

نحن والعالم الكادح نمر راحلين :
بين ارواح البشر ، التي ترتعش وتعطي مكانها
كالمياه الشاحبة في سباقها الشتويّ ،
تحت النجوم الراحلة ، زبد السماء ،
يعيش هذا الوجه المتوحد .

انحني يا كبار الملائكة ، في مسكنك المعتم :
فقبل ان تكوني ، وقبل ان يدق قلب واحد ،
كانت تجلس امرأة ، لطيفة ومتعبة ، قرب مجلسه ؛
ولقد جعل العالم طريقاً معشباً
تحت رجليها الجوّابتين .

كان ييتس ، خلال الخمس والعشرين او الثلاثين سنة الأولى من حياته كشاعر سيداً للإيقاع الجميل المتماوج والمواضيع الجميلة المتنوعة التي كانت تتلاشى – حتى الحب نفسه – حتى الحب التعيس – في عالم قصي ، اشياؤه جميعها غير واقعية – وقد نسجت جميعها من صمت متماوج كصرخة بومة في غابة . ولكن، لأن ييتس كان شاعراً حقيقياً فقد نظم قصائد اصيلة بالرغم من هذا ، ولكنه ، لو مات شاباً ، كما مات اغلب اصدقائه ومعاصريه في العقد الاخير من القرن الماضي في لندن ، لكان الناس يتذكرونه كما يتذكرونهم ، ربما مع الفارق بأنه كان قد حاول ان ينقل ايمانهم بالرمز من اجل الرمز نفسه الى عالم الاسرار والباطن وان يكتشف

في اساطير ايرلندة اساساً رومانطيقياً جديداً . فما الذي حصل اذن لييتس في اواسط العقد الخامس ؟ هل اكتشف عالم الحياة العامة فجأة ؟ هـــل قرر ، كبيكاسو ، ان يدخل في « فترة » جديدة ؟ أم هل تغير العالم نفسه ؟

لا ، ان العالم لم يتغير بلا شك . لقد ولد ييتس في الجيل الذي شاهد آخر مراحل الصراع لاستقلال ايرلندة من الحكم البريطاني الذي دام ثمانمئة سنة ، الى ان تكللت المرحلة الاخيرة من هذا الصراع بالنجاح . وكانت منظمة الاخوان الايرلنديين الجمهوريين قد اسست سنة ١٨٥٨ ، أي قبل سبع سنوات من مولده. وتبع ذلك نشوب الحركة التي طالبت بالحكم الذاتي . وكان في الخامسة عشر من عمره يوم كانت البلاد مهددة بالمجاعة سنة ١٨٧٩ وحدثت فيها الحروب من اجل الاراضي . ثم اصبحت القومية قوة سياسية عندما كان في نهاية العقد الثالث من عمره وما ان بلغ العقد الخامس حتى كان نجاح الثورة والحرب الاهلية التي تلت ، وتأسيس الجمهورية الايرلندية الحالية قد باتت اموراً وشيكة الوقوع . انه لم يمض سنة واحدة من عمره دون ان تتطفّل حقائق السياسة في زمن مضطرب على حياته الخاصة كشاعر . فحتى في سنة ١٨٩٣ ، عندما اصدر مجموعـــة شعرية بعنوان مناسب هو « الوردة » ، واهداها اهداء مناسباً الى ذلك العاشق الاكبر للجمال ، ليونيل جونسون (Lionel Johnson) ، شعر بأنه مضطر الى تبرير هذا الاهداء الى وردة الجمال الفكري الحمراء في بلاد تعاني الظلم السياسي والفقر الطاحن . ولقد برر نفسه في قصيدة وحدت ما بين الوطن والرمز وجعلتهما الشيء نفسه — قصيدة تبدأ هكذا :

اعرفوا بأني اود ان أُعتبر
اخاً مخلصاً لجماعة
غنّت ، لتخفف ظلم ايرلندة ،
وروت الشعر والقصة ، والاغنية ؛

ولن اكون اقل من اعضائها شأناً ،
لأن حاشية ثوبها المذيلة بالورود الحمراء ،
تلك التي بدأ تاريخها
قبل ان يخلق الله جوقة الملائكة ،
تنساب على الصفحة المكتوبة .
عندما بدأ الزمن يهذر ويزمجر
اثار ايقاع قدميها الطائرتين
ضربات قلب ايرلندة ؛
وامر الزمن جميع شموعه ان تتألـّق
لتضيء ايقاعاً هنا وايقاعاً هناك ،
ولم تزل الافكار عن ايرلندة
تجثم على هدوئها المقدس .

اذا كان لنا ان نفسر هذا ببساطة وبلا مواربة — ولا شك ان المرء يستطيع ان يكون صريحاً في تفسير هذه القصيدة بقدر ما تشاء له صراحته — فإن ييتس يود ان يُعتبر شاعراً من شعراء القضية الايرلندية ، « اخاً مخلصاً لجماعة غنّت لتخفف الظلم الواقع على ايرلندة » ، بالرغم من ان حاشية ثوب الجمال الفكري والجماليات / الحاشية المزينة بالورود الحمراء / كانت تنساب على كل صفحة يكتبها . وهذا حسب قوله ممكن لان الوردة الحمراء، مثال الجمال، كانت هي بالضبط التي اثارت في البدء « ضربات قلب ايرلندة » ، وذلك في بداية نشأة تلك البلاد قبل دخول المسيحية عندما كانت الحضارة الغاليّة في ايرلندة حضارة اعطت مكاناً مرموقاً للشعر والموسيقى .

ان هذه الحجة قد لا تكون مقنعة كل الاقناع لسكان بلاد اخرى ، غير ان باستطاعة سكان البلاد الاخرى — ولا سيما هذا البلد[1] — ان يفهموا فحواها .

(١) الولايات المتحدة .

فقد لا يكون لدينا في امريكا « مظالم » نخفف من وطأتها كما رغب ييتس في ان يخفف من مظالم ايرلندة (علماً بأن لدينا قضية امريكية أوذيت كثيراً وكان أذاها اخطر من غيره لاننا كنا نحن اعداءها) ولكن حبّ الوطن موجود هنا كما هو موجود في اماكن اخرى ، والصراع بين حب الوطن هـــذا وبين عاطفة المرء نحو فنه ، نحو صناعته ، هو اقوى لدينا — او انه كان اقوى لدينا منذ جيل مضى — مما هو لدى كاتب ايرلندي في العقد الاخير من القرن الماضي ، فقد بدا لنا الفاصل بين الصناعة الفنية ، والوطن اكبر واشد رسوخاً . فقد كانت الصناعة الفنية ، وفكرة الصناعة الفنية ، والفن ، وكل ما يجعل الفن ممكناً — الهواء الذي يستطيع ان يتنفّس فيه — كل هذا كان بالنسبة الى الامريكيين من جيل هنري جيمس وحتى جيل باوند واليوت ، يقبع بعيداً على مسافة ثلاثة آلاف ميل هي طول المحيط الذي يفصل امريكا عن انجلترا ، او عن فرنسا . وكانت النتيجة ان عدداً كبيراً من الكتّاب او الفنانين الامريكيين الشباب ، وبعضهم من افضل فنّانينا ، فاضلوا ما بين وطنهم وفنهم ، وهجروا وطنهم .

ان ييتس لا ينفي نفسه مكانياً في القصيدة التي قرأتها الآن ؛ بـــل انه ينفي نفسه زمنياً ، ويأخذ وطنه معه . ولكن كون الحل الذي يقدمه حلاً ادبياً صرفاً لا يعني ان المشكلة غير حقيقية . فان جميع الهراء الذي كتب في الثلاثين سنة الماضية عما يسمى بمغتربي العشرينيّات لا يستطيع ان يخفي ، حتى عن اكثر العقول بلهاً ، الاعياء الروحي الذي قاد رجالاً ذوي اخلاق متينة وادراك سليم الى الحكم على انفسهم بالبتر — بتر عضو او آخر — فيتخلّوا عن بلادهم في سبيل الفن ، او يتخلوا عن فنهم ليقبلوا واقع بلادهم التاريخيّ — او يبتروا الفن نفسه ، فيعموه عن العالم حوله ، ويتركوه يعيش في بلاده هو ، وفي زمنه هو ، لكنما في جهله .

لا ، ان المشكلة واقعية ، ولقد كانت واقعية في كل بلد من بلاد الغرب ، بما فيها روسيا ، بل لا سيما روسيا ، منذ حوّلت نتائج الثورة الصناعية العالم الشخصي

القديم حيث كانت الفنون مستطيعة ان تعيش في الحياة العامة والخاصة ، حوّلته الى عالم غير شخصي هو عالم المجموعة البشرية . هذه المشكلة لم تحل بالنسبة الى ييتس عن طريق حلمه بايرلندة القديمة قبل المسيحية . فبعد عشرين سنة اي في سنة ١٩١٣ نظم قصيدته التي يقول فيها « ايرلندة الثائرة ماتت وانقرضت » انها « مع اوليري في القبر » — وهكذا فقد وجد نفسه وجهاً لوجه مع ايرلندة حقيقية ، فيها طبقة متوسطة كغيرها من البلاد ، وتشترك معها فيما تشتمل عليه من الكراهية ، والكذب والطمع والمراءاة — صفات ابتلينا بها جميعنا ؛ ووجهاً لوجه مع هذه الحقيقة العامة وجد ييتس نفسه ايضاً وجهاً لوجه مع مشكلة الفن التي تجنبها من قبل — وهي مشكلة يستمر في تجنبها اغلب الشعراء المعاصرين — انها مشكلة مكان الشعر في هذه الاحوال الكئيبة . ولكون ييتس هو الرجل الذي نعرفه فقد واجهها بجرأة ، وواجهها فوق هذا ايضاً بقصيدة ، ونشر القصيدة تماماً في المكان المناسب ، في اول مجموعة « مسؤوليات » وبعدها قصيدة « ايلول سنة ١٩١٣ » ثم بقية تلك القصائد السياسية .

ان قصيدته « الصخرة الرمادية » لا تعتبر من اروع قصائد ييتس ، وهي بالنسبة الى احد كتاب سيرته لا تتعدّى كونها محاولة للتهرب من الصراع الذي لا يُحَلُّ بين الشعر والسياسة عن طريق « لعبة كلعب الاطفال » . ويظهر ان الكاتب جيفارس (Jeffares) يومىء الى ان « الصخرة الرمادية » هي قصيدة تعتمد الكتابة المجازية ، ذلك لان النقد المعاصر يعتبر الكتابة حيلة اشبه بحيل الاطفال . غير ان هذه القصيدة ليست طفولية ابداً . وكذلك فانها ، بالرغم من خفة اللهجة فيها ، ليست لعبة . ان ايماءاتها جدية كل الجد ونتائجها مهمة : مهمة لا بالنسبة الى وليم بتلر ييتس فحسب ، بل بالنسبة الى فن الشعر ايضاً ، فلقد حدث ان ييتس ، نتيجة للحرية المتاحة في نهاية هذه القصيدة المجازية ، اصبح اول شاعر اكتملت له صفات الشاعر في اللغة الانجليزية منذ كيتس .

ان دلالة الكناية بالنسبة الى ييتس نفسه تبدو في الاسلوب التي عرضت فيه ، وتظهر في الجماعة التي نودي عليها لتصغي اليها :

يا شعراء معهم تعلمت فنون صناعتي ،
رفاقي في منتدانا القديم ،
سأعيد عليكم قصة قديمة
تطرب اسماعكم اكثر من قصص يرويها هذا الزمن ،
رغم انكم قد تخالونني أبدّد أنفاسي هباء
اذ ازعم ان في الوجود هوى
مفعماً حياة اكثر مما هو مُفعَمٌ موتاً ،
ورغم انه ، يوم تعبئة خموركم
لم يكن لجوبان الشيخ المعافى من قول يقوله ؛
ان المغزى ملككم اذ هو مغزاي .

ان الشعراء الذين «معهم تعلمت فنون صناعتي» هم رجال العقد الاخير من القرن الماضي واعضاء جمعية النظامين (Rhymers Club) الذين بدأوا يجتمعون منذ سنة ١٨٩١ في مقهى الشيشاير تشيز في لندن ، اي عندما كان ييتس في السادسة والعشرين من عمره، كانوا جميعهم من مريدي باتر (Pater) وروزيتي (Rossetti) المعجبين بهما، ومن المسهمين في مجلة «الكتاب الاصفر» (The Yellow Book)، ومن الجماليين المفرطين بايمانهم في المذهب الجماليّ؛ ليونيل جونسون، آرثر سايمونز، اوبري بيردسلي (Aubrey Beardsley) ، ريتشارد لوجالين (Richard Le Gallienne) ، ايرنست دوسون (Ernest Dowson) . ان ييتس يصف ولاءهم المكرس لمذهب الفن للفن في الاسطر التي يناديهم فيها :

اضطررتم الى مواجهة مصيركم شباباً —
فإما الخمر ، او النساء ، او لعنة تحيق بكم —
ولكنكم لم تنظموا يوماً اغنية تافهة
كيما تمتلىء جيوبكم ،
ولم تعيروا صوتكم العالي الى قضية
فتمنحكم جمعاً من الاصدقاء .

بل حافظتم على قوانين الهة الشعر الصارمة
وواجهتم مصيركم بلا ندم ...

وكان هذا صحيحاً ، فانهم لم يعمدوا قط الى التسوية ، بل وضعوا الشعر فوق العالم جميعه وجعلوا منه ، على حد قول ييتس اذ شكا من ذلك بمرارة بعد سنوات ، « الهة فظيعة » لم توجد الحياة الا لخدمتها . وقد لقوا مصيرهم تماماً كما يصفهم هو . ففي حال سايمونز كان الامر هو النساء ، وفي حال ليونيل جونسون الخمر ، ويصف باوند ظروف موت جونسون بدقة اكبر في قصيدته الطويلة « هيو سيلون موبرلي » اذ يقول :

تحدثَ ساعتين عن جاليفيت ؛
ودوسون، وجمعية النـّظامين ،
وَوَصَفَ كيف مات ليونيل جونسون
اذ وقع عن كرسيه العالي في الحانة ...

ان المرء ليظن ان مناجاة الشاعر لارواح اولئك الرجال الذين تعلم معهم اصول فنه انما هي تمهيد للبحث في اصول هذا الفن . ومناجاته لهذه الاشباح في بداية كتاب اخترق فيه القاعدة الجوهريّة التي فرضوها هم على هذا الفن تبدو تهيئة منه لمناقشة هذه القاعدة. وهذا هو بالضبط ما تفعله هذه القصيدة. انها قصة استعارها الشاعر ، كما يقول زميلي جون كيليهر (J. Kelleher) ، من قصة معركة كلونتارف (Clontarf) العريقة في القِدَم . وهي ، كما يرويها ييتس في روايته التي غيّر فيها كثيراً ، قد جاءت على النحو التالي .

بينما يجلس الآلهة الايرلنديون يشربون ناعسين في نهـــاية النهار في بيتهم في سليفنامون (Slievenamon) إذ بآوف (Aoife) ، احدى الآلهة الخالدين التي خلقت على هيئة امرأة ، تدخل عليهم وهي ترتجف مهتاجة وتطلب اليهم ان يخرجوا جميعهم «فينبشوا رجلاً ميتاً» — «أسوأ الرجال الميتين» «وهو يحفر في

مكان ما في الارض » . لماذا اسمته « اسوأ الرجال الميتين » ؟ ولم الهياج العاطفي ؟ ان السبب في ذلك يعود الى ان آوف كانت قد وعدت الرجل بمئتي سنة من الخلود واعطته دبوساً لكي لا يراه الاعداء في المعركة الكبرى الدائرة رحاها ما بين الايرلنديين والدنماركيين ، فقاتل قتالاً رائعاً حتى ان الدنماركيين « هربوا / وقد صعقهم الهجوم / وصراخ رجل غير مرئي » ولكنه في اخر الامر ، اذ رأى الجراح التي اصابت ابن ملك ايرلندة في المعركة التي حارب هو فيها وظل سليماً غير مرئي ، نزع هذا الرجل ، اسوأ الرجال الموتى جميعهم ، نزع الدبوس فعاد اعداؤه يرونه وقتل في المعركة :

« لن اقبل

نعمة كانت هي عاري
وأرى ، يا ابن الملك ، اي جراح اصابتك » .
بوضوح تكلم ، ولكن عندما هبط الليل
كان قد خانني وانطلق الى قبره ،
فقد كان هو وابن الملك ميتين .
لقد وعدته بمئتي سنة من الحياة ،
ولما قال — ولم يأبه لما قلت انا او فعلت
وللدموع التي سفكتها هاتان العينان الخالدتان —
ان حاجة بلاده هي الكبرى ،
انقذت حياته ، ولكنه ، من اجل صديق جديد
عاد فانقلب شبحاً .
ما همه لو كسر قلبي ؟
اريد رفشاً وحصاناً وكلباً
لكي نغير عليه ...

ان اشخاص القصيدة المجازية يكشفون النقاب عن انفسهم . فاواف، الخالدة التي

«خلقت كامرأة» والتي تستطيع ان تمنح مئتي سنة من الخلود، تبدو شديدة الشبه بالهة الشعر التي تستطيع ان تمنح الشيء نفسه تماماً – تمنح احياناً عدداً اكبر من السنين ، واحياناً عدداً أقل ، وقد لا تمنح شيئاً . فان كانت اواف هي الهة الشعر فان الرجل الميت هو الشاعر . وان كانت اواف هي الهة الشعر وكان اردأ الرجال الميتين هو الشاعر فالدبوس اذن هو منحة الشعر التي تمنحها إلهة الشعر ، وهي منحة تجعل الرجل ، بلا شك ، غير مرئي في اعين الجيوش المتصارعة في المعركة بين الدنماركيين والايرلنديين وفي اي مكان آخر تقريباً يحتدم فيه القتال. فابيات شيكسبير التي قالها في وطنه، ألم تُسمَع « كصرخة رجل غير مرئي » في عدة معارك انجليزية ؟ ان شيكسبير لم يكن هناك بسيفه او مدفعه ولكنّ كلماته كانت هناك .

فان كان هؤلاء هم اشخاص القصيدة المجازية فكيف يجب ان تقرأ ؟ وماذا تعني؟ لماذا، قبل كل شيء، كان الرجل الميت اردأ الرجال الميتين؟ ألأنه شعر بأن «حاجة بلاده هي الكبرى»؟ ألأنه اصلاً قد اشترك في المعركة؟ ابداً. فقد دخل الى قلب المعركة ومعه دبوس الهة الشعر وبركتها وخدم قضية بلاده بروعه ، وكان بصوته الذي لا جسم له ، وضرباته غير المنظورة قد ارعب الدنماركيين . فلم إذن ؟ ألأنه نزع الدبوس ؟ ألأنه توقف عن القتال **كشاعر** ؟ ألأنه ، وقد خجل من جراح ابن الملك (او لنقل ، من موت جميع اولئك الذين غامروا بحياتهم الحقيقية في الدفاع عن القضية الثورية وحكم عليهم بالاعدام ، بالرمي بالرصاص ، بالشنق) ألحّ على خوض المعركة كرجل مع غيره من الرجال ، بشخصه ولحمه ودمه ؟ ألأنه لم يملك القوة على ان يعيش عندما كان الآخرون يموتون ، لم يملك القوة للبقاء وخوض القتال ، وهو آمن في تخفيه كشاعر ، آمن في خلوده كشاعر ، فاختار الموقف الآخر ، الموقف الاسهل : فنزع الدبوس ، وانقلب رجلاً ومات : محوطاً بتمجيد « الجيش الصخاب الواقف امام البحر » ؟

قد تلحظ علاقة هذا كله بالكلمة التعريفية التي القاها كاولي عن كامينجز .

والحقيقة ان القصة تمت الى الكلمة التعريفية باواصر النسب من جهة ، وتغترب عنها من جهة أخرى. انها تمت اليها بالنسب فيما يتعلق بمدح المتكلم لكامينجز لأنه ثابر على الاحتفاظ بالدبوس مشكولاً بثيابه في ظروف صعبة خطرة. وهي لا تمت اليها بأي نسب فيما يتعلق بالمثل الذي اعطاه كاولي عن الواجب – هذا التقرير للفكرة الشائعة اليوم بأن الواجب هو اعظم إغراء للشاعر واسوأه . ان الاغراء في قصيدة ييتس ليس الواجب ؛ بل هو نزع الدبوس . اذ ما دام الشاعر محتفظاً بالدبوس في ثيابه فالواجب ، اي خدمة القضية ، لا يعتبر اساءة لآلهة الشعر . وبكلمات اخرى، ليس لدى ييتس هذا التمييز الصارم بين الشعر والسياسة الذي كان لدى رجال التسعينيّات – والذي تتسم به آراء رجـــال الاربعينيّات والخمسينيّات في هذا العصر . فالشعر قد يعيش في عـــالم التبعات والملمات كما تعيش قصيدة « ايلول سنة ١٩١٣ » وكما تعيش قصيدة « الى ظل » .

ولكن ان كان هذا هو التفسير الصحيح للقصيدة فلماذا وجهت الى رجال التسعينيّات الذين كانوا خليقين بان يزدروا عقيدة كهذه؟ ألكي تبرر القصائد التي تلتها؟ انها تنتهي بهذه النهاية :

لقد احتفظت بعقيدتي ، بالرغم من الاغواء ،
مشدودة الى تلك القدم الافاقة الراسخة ،
ولقد تغيّر العالم منذ موتكم
ولست طيب السمعة

لدى ذلك الجيش الصخاب الواقف امام البحر
الذي يعتقد ان ضربات السيف
افضل من موسيقى العاشق – فليكن ذلك ،
ما دامت القدم الافاقة سعيدة .

وهذا يعني ، حسب اصطلاحات القصيدة ، ان ييتس يعتبر انه ما زال محتفظاً بالدبوس وانه لم يزل قائماً على خدمة إلهة الشعر ، وانه لهذا السبب ، سيء السمعة لدى اولئك الثوريين من اعضاء منظمة الاخوان الايرلنديين الجمهوريين الذين كانوا خليقين بان يقدّروه اكثر لو انه قاتل — ومات — « كرجل » . ولكن هل يشكل هذا تبريراً بالنسبة الى دوسون وجونسون وريز ؟ لا، انه لم يكن ليبدو تبريراً بالنسبة اليهم لو هم قلبوا صفحات « مسؤوليات » ورأوا **كيف** خدم ييتس إلهة الشعر . ولا شك ان بيردزلي (Beardsley) كان خليقاً بان يطلق صرخات حادة من مملكة الموت حالما يرفع رأسه منتهياً من قراءة الابيات التي اوردتهـــا الآن لينتقل الى الصفحة المقابلة فيرى قصيدة عنوانها : « الى رجل غني وعد بتبرع ثانٍ لقاعة العرض في بلدية دبلن اذا ما ثبت بالبرهان ان الشعب يريد لوحات » .

لا ، ان في القصيدة شيئاً اكثر من تبرير الذات . فان ييتس يخاطب رجال التسعينيّات كما ينص البيت الاول من قصيدة « الصخرة الرماديّة » لانهم الشعراء الذين تعلـّم ييتس فن صناعة الشعر معهم — اي لان عنده ما يقوله لهم عن تلك الصناعة، شيئاً تعلـّمه بعد وفاتهم، شيئاً غـيّر انتاجه في هذه المجموعة الجديدة . وان ماهية هذا الشيء المستجد تظهر في المجموعـــة الجديدة وفي مطلع القصيدة المجازية . فان كان ييتس يؤمن بانه قد حافظ على عهد اواف في كتاب يهاجم فيه محامي دبلن واصحاب الحوانيت فيها، لانه قد هاجمهم في قصائده فحسب، فمعنى ذلك انه قـــد غيّر رأيه في الشعر عما كان عليه في فترة تردده على مقهى الشيشاير تشيز . انه لم يعد يؤمن — ويقيناً انه قال هذا بكلمات مريرة في مكان آخر — بان الحياة قد وجدت لتخدم الشعر . بل على العكس، انه يعتقد ان الشعر يوجد في عالم الحياة .

انّ ما يقوله هنا لزملائه الميتين، لرفقاء ايام لندن، هو شيء شبيه بهذا : انكم، بمقاييسكم الصارمة عن صفاء الفن الخالص، خليقون بان تعتقدوا انني قد هجرت الشعر في هذا الكتاب . ولكنكم تخطئون عندئذ في هذا . فالشعر قد تغيّر عما

كنا نعتقده اذ كنا شباباً – وكذلك العالم ايضاً قد تغير . ان باستطاعة الشعر ان يسكن العالم، العالم الحقيقي، بل وعالم السياسة . ولكن ممارسته هناك ليس امراً هيناً. بل انه بالتأكيد اصعب من زج الانسان بنفسه في معمعان السياسة مباشرة، وفي معمعان الثورة، كرجل، كثائر . غير انها تظل عملية ممكنة على كل حال . وها كم الكتاب اقرأوه لأنفسكم .

وهذا، بالطبع، ما يجب ان نفعله جميعاً – يجب ان نقرأ لانفسنا . ان القضية الحقيقية في هذا كله ، كما سبق وقلت ، ليست ما يقوله حاملو النظريات في اية حقبة من الزمن ، بل ما تفعله القصائد نفسها . فاذا كان الشعر قد منح المعاني فعلاً الى العالم العام، فمعنى ذلك ان الشعر مستطيع ان يمنح المعاني الى العالم العام، والنقاد الذين يقولون ان الشعر يجب ان لا يفعل ذلك انما يحمّلون انفسهم احمالاً لا يطيقونها . ولهذا فاني احب ان اخضع مجازات قصيدة « الصخرة الرمادية » الى اختبار القصائد التي تليها – بعض القصائد . اما عن قصيدة « ايلول سنة ١٩١٣ » فليس هنالك ما نقوله زيادة على ما تقوله القصيدة نفسها، وهي تقوله بافضل مما نقوله نحن بكثير . ولكننا نستطيع ان نضيف شيئاً وهو انه لم يقرأها احد ثم نسيها قط ، وان فيها بيتاً واحداً يعتبر بلا شك من اعظم ابيات الشعر الانجليزي :

« هذيان الشجعان ذاك كله » .

ولكن هل هناك معنى في ذلك الصراع الخيالي من اجل روح ايرلندة ؟ ليس باستطاعة احد الجواب على هذا إلا اذا كان قد عاش في دبلن في تلك السنوات . ولكن ثمة شيء بارز يلوح – حتى بالنسبة لنا نحن الذين نفكر بعد جيل من ذلك الزمن وعلى مسافة ثلاثة آلاف ميـــل منها – يلوح في تلك المجابهة بين البطولة والطمع ، بين البسالة والخرافة، ويركز امام اعيننا شبحاً يلازم عالمنا العام اليوم ولا يقتصر على ايرلندة وحدها ؛ شبحاً لم يستطع اي من الصحفيين او المؤرخين

او الخطباء ان يأسروه في اضوائهم الكاشفة . فعندما يسخر ماضٍ ثائرٌ باسل بحاضر دنيء تعس ترى المجتمعات رؤى رهيبة . لقد رأتها المانيا . ورأتها ايطاليا. ولم تنته القصة بعد .

ولييتس قصيدة اخرى ايضاً لفت اليها النظر على ضوء مغزى آخر . لقد كنت اتحدث عن المجاز في نهاية قصيدة « المجيء الثاني » وكيف فشل في ان يتكوّن كرمز في العقل . واريدك الآن ان تفكر في البداية :

يدور الصقر ويدور في دائرة تتسع وتتسع
لا يستطيع ان يسمع مدربه ؛
وتتداعى الاشياء، وتتفكك ؛ فالمرتكز لا يتماسك ؛
والفوضى تتدفق على العالم،
والتيّار الذي يعتمه الدم يتدفق، وفي كل مكان
يغرق طقس البراءة ؛
وافضل الناس يفتقرون الى الايمان، واسوأهم
يفعمهم عنف مشبوب .

حاول اعتبار هذا وكأنه مجرد محاولة — محاولة غاية في الشمول وفي الجرأة — لايجاد معنى لزمن شاسع مظلم مضطرب نعرفه نحن جميعاً — يعرفه حتى اصغر البالغين منا . فهل تراها نجحت فيما ترمي اليه ؟ ان باستطاعتي ان اجيب عن نفسي فقط . ففي غمرة ليل المكارثية المدلهم — او بالاحرى في احلك ساعات ذلك الليل الذي لما ينقضي بعد — كنت اعود في تفكيري الى هذه الابيات الثمانية باعتبارها الشكل الكلاميّ الوحيد، او الشكل الوحيـــد خارج حدود الكلمات، الذي يستطيع ان **يشتمل** على ذلك الانحطاط الروحي .

وافضل الناس يفتقرون الى الايمان ، واسوأهم
يفعمهم عنف مشبوب .

قد تقول انه من السهولة بمكان ان يهجو المرء في الشعر ـ فتضرب مثلاً على هذا النحو بالتحقير والازدراء في قصيدة «المجيء الثاني»، والتهكم المرير في قصيدة «ايلول سنة ١٩١٣» . لقد استعمل الهجو في الشعر منذ اجيال واجيال لان الشعر يستطيع ان ينفذ الى الاعماق . ولكن ما رأيك في تلك المعاني الاصعب التي تجعل للعالم العام معنى **ايجابياً** – ذلك المعنى الذي يجب ان يكون الشعر قادراً على اعطائه ان كان له ان يحتل مكاناً في العالم العام ؟

بعد ثلاث سنوات بالضبط من «ايلول عام ١٩١٣» نظم ييتس قصيدة ثانية كانت بمثابة رد على الاولى ، انهـــا بعنوان «عيد الفصح سنة ١٩١٦» نسبة الى العصيان الذي حدث في ذلك الوقت . لقد كانت ثورة عيد الفصح حركة قامت بها جماعة صغيرة لم يكن احد يأخذها، كما اخبرني جون كيليهر (Kelleher)، مأخذ الجـــد – حتى وقعت الحادثة . لقد كانت محاولة مقصودة للفشل – الفشل الذي كان جديراً بان يُبرز مرة اخرى قضية الاستقلال الايرلندي بالرغم من «الحكم الذاتي» . ولقـــد اساء ييتس فهمها، ككل شخص آخر – ولقب العصاة بأبرياء سياسيين سيدفعون حياتهم ثمن براءتهم . ولكن ، عندما دفعوا هم حياتهم فعلاً ثمن ذلك، رأى ييتس ان هذا هو الشيء الذي قصدوا اليه منذ البداية. ورأى ايضاً ما انجزوا بذلك : فقد غيّروا به كل شيء . فايرلندة «ايلول سنة ١٩١٣» – ايرلندة اولئك الناس الصغار العاديين الذين كانت ايديهم مشدودة الى ادراجهم القذرة – ايرلندة التي كان يُنظر اليها من نوادي دبلن – ايرلندة ، بلد التافهين الذين وُجدوا ليكونوا هدف السخرية لنكات من هم اكثر رقياً – ايرلندة هذه قد تبدلت : تغيرت، تغيرت كلياً .

غير ان المرء اذ يقرأ القصيدة يتساءل عمـــا اذا كان كون ماركيفيز

(Pearse) وبيرس (Mac Donagh) وماكـــدوناغ (Con Markiewicz)
وكونولي (Connolly) وماكبرايد (MacBride) هم الذين غيّروا كل شيء ،
ام ان القصيدة نفسها هي التي اعطت موتهم معناه بعد عيد الفصح المأساويّ ذاك
بخمسة اشهر .

لقيتهم في نهاية النهار
آتين بوجوه نضرة
من وراء عدّاد او طاولة في
بيوت رمادية من القرن الثامن عشر .
ومررتُ بهزة من رأسي
او كلمات مجاملة خاوية ،
او تلكأت قليلاً ورددت
كلمات مجاملة خاوية،
وفكرت قبل ان انتهي
بقصة ساخرة او نكتة
اسرّ بها رفيقاً
حول الموقد في النادي،
متأكداً اننا، هم وانا ،
عشنا حيث تلبس الملابس المزركشة :
كل شيء تغير تغيراً كلياً :
وولد جمال رهيب .

تلك المرأة كانت تصرف ايامها
بطيبة يشوبها الجهل ،

وتمضي لياليها بالنقاش الطويل
الى ان يعلو صوتها حاداً .
اي صوت كان احلى من صوتها
عندما ركبت، شابة وجميلة،
وسارت الى الكلاب ؟
هذا الرجل كان يدير مدرسة
ويركب حصاننا المجنح ؛
وذاك صديقه ومساعده
كاد يبلغ اشده ؛
كان خليقاً بان يلتمع صيته في النهاية،
فطبيعته كانت تبدو رقيقة
وافكاره حلوة جريئة .
وهذا الرجل الآخر كنت احسبه
سكيراً، وفظاً مغروراً .
كان قد آذى اذًى مراً
من كانوا احبّاء على قلبي ،
ولكني اورده في هذه الاغنية ؛
فهو ايضاً قد ضحى بنصيبه
في الملهاة العرَضية ؛
وهو ايضاً تغير بدوره
تغيراً كلياً :
وولد جمال رهيب .

قلوب بغاية واحدة فقط
تبدو صيفاً وشتاء
مسحورة الى حجر
يعترض الساقية الحية .
الجواد القادم من الطريق ،
وراكبه، والطيور التي تميل
من غيمة الى غيمة متهاوية ،
تتغير دقيقة اثر دقيقة ؛
وخيال غيمة في الساقية
يتغير دقيقة اثر دقيقة ؛
حافر جواد ينزلق على الحافة
وجواد يخوض فيها ؛
وتغوص دجاجات الماء طويلات السيقان ،
وتنادي الدجاجات للقطا ؛
أنها تعيش من دقيقة الى دقيقة :
والحجر بينها جميعها .

التضحية الطويلة الامد
قد تحيل القلب حجراً .
آه ، متى تكفي ؟
ذاك دور السماء، اما دورنا
فان نتمتم اسماً بعد اسم،
كما تلفظ الام اسم طفلها

اذ يحل النوم اخيراً
على ارجل ركضت بعنف .
أليس هذا هو الليل ؟
لا، لا، ليس هو الليل، بل الموت ؛
اترى الموت كان هباء ؟
فقد تحفظ انجلترا
كل ما جرى وما قيل .
نحن نعرف احلامهم، ويكفي
ان نعرف انهم علموا، وانهم موتى الآن ؛
وماذا ان كان فرط الحب
قد اذهلهم حتى الموت ؟
انني اروي قصتهم في قصيد –
ماكدوناج ، وماكبرايد
وكونولي وبيرس،
الآن وفي الزمان الذي سيجيء ،
حيثما يلبس اللون الاخضر،
لقد تغيروا، تغيروا كلياً :
وولد جمال رهيب .

ان هذا المعنى، كما ترى، ليس معنى من معاني الدعاوة، بل انه معنى من معاني الحياة الانسانية ، والتاريخ الانساني – مأساة القلب « ذي الغاية الواحدة فقط » الذي يقلق مجرى الحياة الانسانية كما يقلق الحجر مجرى الساقية .

التضحية الطويلة الامد
قد تحيل القلب حجراً
آه ، متى تكفي ؟

ان هاتين القصيدتين وحدهما بالنسبة الي انا ، هما جواب كافٍ على فكرة القائلين بأنّ الشعر لا يحمل معنى للعالم العام. اما بالنسبة الى اولئك الذين يتطلبون من المعنى قدرة تحليلية اعمق فهناك قصيدة اخرى لعلها ان تكون اشد استجابة الى متطلباتهم، واعني بذلك قصيدة « التماثيل » التي نظمها ييتس قبل موته بتسعة شهور بعد ان رأى الثـــورة الايرلندية تنهار وتتحول الى حرب اهلية ، ورأى الحرب الاهلية تنتهي بالدولة الايرلندية الحرة . ان هذه القصيدة محاولة واضحة لا الى دخول العالم العام فحسب ، بل انها محاولة الى الانخراط في مجراه الكبير الذي نسميه التاريخ – الى تجديد الثورة الايرلندية باعادة الروح اليها، والى اعادة الروح اليها لا باستمدادها من التاريخ المسيحيّ ولكن بالعودة الى ما قبله، الى تاريخ اليونان القديم قبل المسيح . وان افضل تمهيد لهذه القصيدة هو ان نقتبس من مقالة لييتس بعنوان « على المرجل » حيث قال : « ان اوروبا لم تولد عندما غلبت السفن اليونانية جيوش الفرس في سالاميس ، ولكن عندمـــا اخرجت الستوديوهات الدُورية (Doric) تلــك التماثيل الرخامية العريضة المناكب ورفعتها شامخة ازاء البحر الاسيويّ، المبهم، المعبر، المتلون الاشكال . لقد اعطت لغريزة اوروبا الجنسية هدفها، نوعها المقرّر » . ويجب ان نضيف ان المسيحية، بالنسبة الى ييتس، كانت اسيوية في هذا المضمار . ولقد استنجد ييتس بفيدياس وفيثاغورس الذي جعلت ارقامه وجود فيدياس ممكناً :

لقد صممه فيثاغورس . لماذا حملق الناس ؟
ارقامه ، ولو انها تتحرك، او هكذا بدت
في الرخام او البرونز، كانت بلا شخصية .
ولكن الفتية والفتيات، الشاحبي الوجوه من حب متخيّل
في فراش وحيد، كانوا يعرفونها،
ويعرفون ان باستطاعة الهوى ان يلبسها الشخصية،
وضغطوا في الاماكن العامة عند منتصف الليل
شفاها حية على وجه قيس بالمقياس .

لا ؛ انها اعظم من فيثاغورس، فالرجال
الذين صاغوا بالازميل والمطرقة
هذه الحسابات التي تبدو كأي جسد حي، ذللوا
انفساحات آسيا المبهمة جميعها ،
هؤلاء، لا ضفاف المجاذيف التي سبحت
على الزبد المتشعّب الرؤوس في سالاميس .
لقد اطفأت اوروبا هذا الزبد عندما اعطى فيدياس
للنساء احلامهن وللاحلام مراياهن .

خيال واحد عَبَر الشيء المتشعب الرؤوس، وقبع
تحت الظلال الاستوائية، وتدوّر وتباطأ،
لا، هذا ليس هامليت الذي اهزله اكل الذباب،
بل حالم سمين من القرون الوسطى . محاجر العيون الفارغة كانت تعلم
ان المعرفة تزيد البعد عن الواقع ،
وكل عرض ليس اكثر من مرآة تنعكس على مرآة .
وعندما يعلن الناقوس والبوق ساعة البركة
تزحف القطة الى فراغ بوذا .

عندما دعا بيرز كاشولين الى جانبه،
ترى ما الذي سار مختالاً في بناية البريد ؟ اي تفكير،
اية حسابات وارقام ومقاييس اجابت ؟
نحن الايرلنديين، الذين ولدنا في ذلك المذهب العريق
ثم قذفنا الى هذا التيار العصري القذر
وغرقنا في رعبه المتوالد الخالي من الشكل،
نصعد الى ظلمتنا الملائمة، لكي نقتفي
تقاطيع وجه قيس بالمقياس .

ان هذه القصيدة، كدعاوة سياسية، خالية من التأثير واسوأ من ذلك : انها بعيدة عن السياق السياسي . فعندما استولى بيرز ورجال ثورة عيد الفصح على بناية البريد واعلنوا استقلال ايرلنــــدة باسم الله والابطال الايرلنديين، لم تكن التماثيل الدُورية ابداً هي التي سارت ملبية دعوتهم. ومع ذلك فان القصيدة تعطي المعنى والشكل لذلك التراث العظيم الذي كان الايرلنديون الحديثون، وكنا نحن وسكان اوروبا، اي كنا، جميعاً الوارثين له، وهــــو تراث لم يكن قط احوج الى المعنى والى الشكل منه الآن .

غير اني اود ان انهي هذا الفصل، لا بقصيدة «التماثيل»، بل بقصيدة تظهر فيها قدرة فنّ الشعر على اعطاء المعنى، حتى في ذلك العالم العام الذي يود جيلنا ان يستثنيه منه، بصورة اوضح واكثر مباشرة . هذه هي قصيدة «عش الحمام قرب شباكي» وهي من احدى قصائد ييتس «تأملات في زمن الحرب الاهلية». ان فيها معاني لتلك الحرب الاخرى التي يسحب عالمنا عصره منها :

النحل يبني في شقوق
البناء المتفسّخ، حيث تحمل
امّهات الطيور الديدان والذباب .
ان جداري يتداعى ؛ يا نحلات العسل،
تعالي وابني في بيت الحمام الفارغ .

لقد اقفل علينا، ودار المفتاح
على حيرتنا ؛ وفي مكان ما
رجل يقتل، او يحرق بيت،
ومع هذا فلا شيء تتضح حقيقته :
تعالي وابني في بيت الحمام الفارغ .

متراس من حجر او خشب ؛
واربعة عشر يوماً من الحرب الاهلية،
امس مساء دحرجوا في الطريق
ذلك الجنديّ الفتيّ الميت، دحرجوه في دمائه :
تعالي وابني في بيت الحمام الفارغ .

كنا قد غذّينا القلب بالتصورات،
واصبح القلب وحشياً بغذائه ؛
ان في عداواتنا زخماً اكثر
مما في حبنا ؛ آه يا نحلات العسل ،
تعالي وابني في بيت الحمام الفارغ .

الفصل السابع

ضدّ العالم

قصائد رامبـــو

لقد تدرجت حتى الآن معتمداً على فرضيّة ومقترَحٍ كلاهما مضمر في ذلك النثر المقفـّى الذي يمتاز به لوتشي ، والذي تبدأ به دروب كثيرة : انها الفرضية التي تقول بأن أعمق حاجاتنا الانسانية هي ان نجعل معنى لحياتنا، والمُقـْتَرَحِ الذي يقول بأن الشعر هو احدى الطرق التي تفسر معنى الحياة وانه أشد الطرق تأثيراً من بعض النواحي . غير ان الفرضيّات والمقترحات ليست الا نماذج فجّة يجب ان تكيّف نفسها مع الحقائق التي تحـــاول ان تنظمها تلك الفرضيات والمقترحات ، وحقائق الشعر وحاجات الحياة تتميز بتقلـّبها وجموحها . ويبدو الشعر احياناً وكأنه لا يعتبر نفسه منظماً للحياة، بل طرفاً معاكساً مضاداً لها . ولقد بدا ، في بعض الاجيال ، ان أعمق الحاجات الانسانية لم تكن الحاجة الى ان نجعل لحياتنا معنى ، بل الى ان نجعلها بلا معنى على الاطلاق . في القرون الوسطى كانت مستعمرات برّمتها من النساك المتعبدين يصلون طالبين الموت في محابس انفرادية قذرة وقد اداروا ظهورهم الى الورقة الخضراء والمياه الزرقاء ؛ وحتى في يومنا هذا، وفي أوج قرن العلوم القابع على هضبة النظريات الوفيرة وفوق قمم العصر الآلي، نجد لنا معاصرين يشيحون بوجوههم بعيداً . ولعلنا ندهش اذ

نلحظ ان عصر الانتصارات التقنية قد انتج لنا غثيان سارتر وعبث كامو وتصريحاً بابوياً بأن الأرض قد خلقت لتكون مقبرة – هذا الى جانب تصريحات مهرّجينا الأدبيين الذين يتحكمون بادباء سان فرنسيسكو ونيويورك، او يسلطون عليهم ألسنتهم . وتلك حقيقة لا تُعارض .

وهذه حقيقة يجب ان تراعيها أية فرضية كفرضيّتي . فلا شك ان هنالك جوعاً انسانياً لما هو ضد العالم، وان هنالك شعراً يخدمه، وليس من الممكن ان يكون أي مفهوم للفن كاملاً ان لم يأخذ في تقديره ذلك البعد المظلم . ولكنّ الصعوبة هي في ان نسمح بوجوده ضمن اصطلاحات مفهومة . لقد اصبحت كلمة «ثورة» كلمة أدبية عندنا . وقد اصبحت تشير الى انتاج جيل من الأدباء، معظمهم من الفرنسيين، نشأوا وترعرعوا في سنوات ما بين الحربين العالميّتين واعتنقوا نتيجة لذلك فلسفة ثورية ضد تفكك الحياة الانسانية . غير ان الحياة الانسانية ليست أقل ولا اكثر تفككاً اليوم منها في أي عهد مضى، وقصور الانسان، والله، والديموقراطية والعلم – الذي اعلنت هذه الثورة ضده انما هو قصور ألفناه منذ اكتشف الله، والانسان والديموقراطية والعلم . ان الثورة الحقيقية على الحياة الانسانية هي ثورة الروح الانسانية، اشمئزاز الروح، وليست نزاعاً فلسفياً . ولكي نجد الثورة الحقيقية في العالم الحديث يجب ان نذهب الى ما قبل هذا الجيل من الأدباء . يجب ان نعود على الأقل الى عهد ذلك الفتى المأساويّ الذي عاش حياة شاعر كاملة في فترة تقل عن خمس سنوات وذلك، في اوائل السبعينيّات من القرن الماضي فانتهى بالثورة على الفن نفسه الذي كان وسيلته لاعلان ثورته .

اننا لا نغض من قيمة سارتر او مالرو او فقيد الأدب المأسوف عليه ألبير كامو اذا ما قلنا بأن ثورتهم تبدو ثورة شاحبة وفكرية خالصة اذا ما قسناها بتلك الصرخة المضحكة المشبوبة العاطفة التي انطلقت تطالب : « بتشويش كافة الأحاسيس تشويشاً هائلاً عقلانياً طويلاً »، وهي الصرخة التي حاول بها آرثر رامبو ان يجعل من نفسه «سارق النيران الحقيقي» . وليس في العالم اليوم كاتب

واحد يمكن ان تقاس ثورته بثورة رامبو ، حتى في انجلترا نفسها بمن فيها من الشباب الغاضب الذي جعل الغضب في الأدب مهنة له . وكذلك ليس في أي بلد اليوم شاعر حيّ لديه الجرأة الكافية على نظم القصائد التي عبر فيها رامبو عن اشمئزازه : قصيدة « الفقير في الكنيسة » باحتقارها الوحشي لله وللإنسان، وتلك اللوحة البربرية للعجوز المريضة ، المثيرة للشفقة ، في قصيدة « فينوس اناديومين » ببيتها الأخير الفظيع .

ولكن حرارة الخيبة التي شعر بها رامبو ازاء الحياة ليست هي وحدها التي جعلت من عظمة شعره تحدياً لأولئك الذين ينظرون الى الشعر والى الحياة نظرة أخرى . فان مفهومه عن دور فن الشعر في عالم يثير الاشمئزاز ، كما اوضحه فيما يسمى ب : « رسائل العرّاف » (Lettres du Voyant) ، يحمل اثارة اكبر . ان الشعر بالنسبة الى رامبو لم يكن وسيلة لأسر الكون في قفص الشكل . ولم يكن ايضاً وسيلة للهروب من عالم مرفوض . بل ان رامبو ، كما قال جاك ماريتان (Jacques Maritain) قد « تمسّك — عن وعي منه وارادة — بمطالب المعرفة الشعرية ، وهي مطالب استبدادية نهائية أطلقت الى آخر حدود وحشيتها ، وراح يبحث عن كنوز الروح جميعها بالطرق الممنوعة التي يسلكها قاطع طريق اتصف بصفتي البطولة والشر » . هذه كلمات غاضبة وقد قيلت بغضب ، فان ما تحس به كاثوليكية ماريتان الورعة هو ان لدى رامبو محاولة تجديفيّة لاستعمال الشعر حيث تعتقد الكنائس ان الدين وحده يجب ان يستعمل، للسموّ على الكلمة ؛ انها محاولة ، كمحاولة برميثيوس ، لسرقة النار الإلهية رغماً عن الله . ويقول ماريتان : « انه لجنون ان يتمنى المرء ان يعيش الشعر وحده في روحه »، ذلك لانه اذا لم تشتمل الروح على غير الشعر، « ولم يكن ثمة من يطالب بها غيره ، ولم تحدث فيها أية مقاومة فستنمو فيها شهوة هائلة للمعرفة ، شهوة تفرغ الانسان من كل ما هو ميتافيزيقيّ واخلاقي ، تفرغه حتى من جسده نفسه » . ان ماريتان لا يستعمل عبارة «المعرفة المحظورة» ، ولكن من الواضح انه يعني « المعرفة المحظورة » .

انه لجدل غريب لو نحن توقفنا للتفكير فيه : فالجانب الواحد يمثله الفيلسوف الكاثوليكي الأول في زمننا ، والجانب الثاني تمثله رسالتان طفوليّتان كتبهما منذ مئة سنة تقريباً صبي في السابعة عشر من عمره . ومع ذلك فالنقاش حقيقي – وهو حقيقي لا لان ذلك الصبي اليافع قد نظم في تلك السنة وفي السنة التي تلتها ثم التي تلتها ، عدداً من ابرز القصائد التي قرأها العالم فحسب ، بل لان قطبي النقاش حقيقيان ومتضادان ايضاً – ولان كلا منهما لا يسمح بوجود الآخر . ان العالم وما هو ضد – العالم منفصلان **بطبيعتهما** ولا يمكن وجودهما معاً .

حتى نغم الصوتين مختلف متنافر . فأولى رسالتي رامبو ، وقد كتبها في الثالث عشر من ايار سنة ١٨٧١ الى جورج إزامبار (Georges Izambard) ، استاذه السابق ، تحمل نغم السخرية والتهكم بقدر ما يحمل احتجاج ماريتان نغم الغضب والصرامة : « انظر الى نفسك ، ايها الاستاذ مرة أخرى ! انك مدين بمعيشتك للمجتمع : لقد قلت لي ذلك ... وأنا ايضاً ، اتبع المبدأ : لقد تركت نفسي أعامل كوغد سكير ... يُدفع لي بكؤوس البيرة والشراب ... وانني مدين بهذا للمجتمع ... » . اما الرسالة الثانية التي كتبها بعد ذلك بيومين الى بول دميني (Paul Demeny) ، وهو شاعر شاب في دواي (Douai) ، وصديق لازامبار ، فقد كانت أقل وقاحة من الأولى ولكنها لم تكن أقل منها سخرية ، مع ان السخرية هنا كانت تدور حول رامبو نفسه بالاضافة الى الشخص الذي يراسله : «لقد صممت على ان أوفر لك ساعة من الأدب الجديد . استهلها بترنيمة تلاقي اهتماماً اليوم [هجائيته السياسية « أغنية حرب باريسية »] . وهذه الآن قطعة من النثر عن مستقبل الشعر » .

هذا هو الخطاب الذي يورده ماريتان في اتهامه – ولا يخلو اتهامه من العدل. فرامبو يكتب الى دميني قائلاً بان الشعر شيء اهم بكثير مما هو عليه في وضعه الحالي . فمنذ ايام اليونان، عندما كان الشعر «حياة منسجمة » لم ينظم في العالم الا « نثر مقفى، العوبة » . فلو امحت قوافي راسين واختلطت مصاريع ابياته لكان

ذلك « الاحمق الالهي » مجهولاً اليوم . وبعد راسين « تستمر اللعبة رديئة » حتى ايام الرومانطيقيين . لماذا ؟ « لاهمية النفس الزائفة » . ويكتب لازامبار فيقول: « انه لخطأ ان يقول المرء « أَظـنُ »، بل ان المرء يجب ان يقول « أنا أُظـَن » . « أنا شخص آخر » « Je est un autre » . والمرء **تُجرى** له الامور، ولا يجريها هو : « . . . وهذا من سوء حظ الخشب الذي يكتشف انـــه كان » . ويكتب الى دميني فيقول : « إنني اعيش تفتـّح أفكاري، وأراها، وأسمعها » .

«. . . J'assiste à l'éclosion de ma pensée, je la regarde, je l'écoute... ».

ويتابع كلامه فيقول ان مـــا يحصل بالفعل هو ان « العقل الشمولي » يرمي بافكاره الى الخارج . واعتاد الرجال ان يلتقطوا هذه الافكار ويتركوها تتفاعل فيهم ... اما الآن فانهم يظنون انهم هم **انفسهم** المؤلفون ، الخلاقون، الشعراء .

«... Auteur, Créateur, Poëte, cet homme n'a jamais existé».

لا، ان الشيء الواجب عمله هو ان يصبح المرء عرّافاً : ان يجعل من نفسه عرافاً. وكيف يجعـــل الشاعر من نفسه عرّافاً ؟ بتشويش هائل ملح مخطط لجميع الحواس – كل اشكال الحب ، والعذاب، والجنون – عذاب لا يُعبر عنه، يحتاج معه الى كل ايمانه، والى قوة ما فوق البشرية ؛ ويصبح معه اعظم رجل مريض عاش على وجه الارض، واعظم مجرم، وألعن المجرمين – و «Le Suprême Savant» . فبهذا سيصل الى **المجهول** . انه سيصل الى المجهول، وان حدث له، وهو نصف مجنون، ان فقد في النهاية ادراكه لرؤاه، **فانه يكون قد رآها !**

ان المرء يتعرف على الاسلوب المتبـع هنا . او بالاحرى انه يدركه ويرفض ان يدركه، فالبيان فيـــه معيب، وفي العاطفة شيء صبياني كصوت مخشوشن لمراهق . وحتى رامبو نفسه استطاع ان يرى لامنطقيته . انه يدافع عن نفسه امام دميني وراء قناع اللهجة الساخرة . اما لإمبازار، الذي كان يعرفه معرفة احسن، فانه يجهر به بجرأة : «انني ألوث نفسي. لماذا؟ اريد ان اصبح شاعراً وانني اعمل لاجعل من نفسي عرّافاً . انك لن تفهم هذا ابداً، ومن الصعب ان اعرف

انا كيف افسّره لك . انه مشكلة الوصول الى المجهول عن طريق تشويش **جميع** الحواسّ ... » .

ومع ذلك، فبالرغم من ان هذا الصوت صوتُ مراهق، فان فيه شيئاً خارجاً عن حدود المراهقة . ان فيه شيئاً مقصوداً بحرارة وعاطفة، شيئاً خطراً : وان الانسان ليفهم قلق ماريتان له . فالشعر، بالنسبة الى هذا الشاعر، ليس فنّاً ادبياً، بل هو رؤيا المجهول . وان فقدت الرؤيا بوصولها الى المجهول كل معناها، فهي قد رؤيت على الاقل ! « Donc le Poëte est vraiment voleur de feu » – وهكذا يكون الشاعر سارق النيران حقاً. ولكن اية نار هي تلك التي **تسرق** من السماء، ولا يتلقاها الانسان بخشوع وتقوى من على مذبح الكنيسة ؟ واية سماء هذه التي لا يصلها اللص الا بمعاناة جميع اشكال الحب، والعذاب، والتنكيل، والجنون – ولا يشعر بها الا عندما تكون احاسيسه مشوشة ؟ اي مجهول هو هذا الذي لا يكتشف الا بهذه الطريقة ؟

ان هاتين الرسالتين كافيتان لبعث الاضطراب في كل من يذكر، اذ يقرأهما، ان كاتبهما لم يكن مجرد فتى في السابعة عشرة من عمره فحسب، بل انه ايضاً اصبح في نفس السنة التي كتب فيها الرسالتين واحداً من اكبر شعراء اوروبا . ولكن الرسالتين ليستا الدليل الوحيد . فالى جانبهما استعارة شهيرة تمنح اشد كلماتها إرناناً معنى كئيباً . ومن بعدهما تحققت معانيها تحققاً قاسياً خلال حياة الشاعر المأساوية القصيرة .

اما الاستعارة، فانهـــا بالطبع الاستعارة المنضوية في « المركب السكران » «Bateau Ivre» ، في قصيدة رامبو التي تحمل هذا العنوان والتي نظمها بعـــد بضعة اسابيع، او بضعة شهور على الاكثر، من تاريخ كتابة الرسالتين . هنا، في تعبير هائل يشتمل على تلك النبذات الباكرة، على تلك الاقوال القاتمة، ويلائم بينها– « C'est faux de dire : Je pense. On devrait dire : On me pense... – Tant pis pour le bois qui se trouve violon ». هنا، يأخذ هدف المعنى

كله شكله الواجم . إنّ «انا» القصيدة مركب يتدافع في انهار لا تحتمل ويجد ان جاذبي حبال السفينة لم يعودوا يهدونـــه – فالهنود الحمر المولولون قد سمروهم بسهامهم الى الاعمدة المصبوغة . ولكني « انا » لا أعبأ مطلقاً بالبحارة . وقـــد تركتني الانهار لاعوم كما اشاء « انا »، واذ تلطمني البحار كما تضرب شبه الجزيرة – تلطمني بنشوة وانتصار – فاني «انا» ارقص كفلـّينة على تلك الامواج المسماة بهاوي الضحايا الخالدة . وأُحمل « أنا »، اصمّ كدماغ طفل، وقد غسلني البحر من لطخات الخمر والقيء، وحررني من السكـّان والمرساة . واخـــيراً أغسل « أنا » في قصيدة البحر: « Dans le Poème De la Mer » – البحر الحليبيّ المرصع بالنجوم حيث يغرق احياناً غريق واجم، طفاوة شاحبة اغتصبت منها الحياة .

وخلال كل هذه الاستعارة المطولة نجد ان القارب هو المفعول **به لا** الفاعل، فجاذبو الحبال يسحبونه اولاً ثم تحمله الانهار بدورها، ويدافعه البحر . انه اشبه بفلـّينة، بضحية . انه اصمّ. انه اعمى – بدون عين اضوائه التي تسيّره . وليس له سكان، ولا خطـّاف، ولا يستطيع ان يوجّه نفسه او يكبحها. انه، باختصار، قد **هُجر** وسُلـّم الى قصيدة البحر – سُلـّم اليها كلياً . وهو اذ يحمل ويدفع هكذا، فانه يتعرف على جميع الاعاجيب والفظائع والمهولات وضروب النشوة والالغاز، ويراها، ويحلم بها، ويتبعها، ويصل معها الى الشاطىء : على صدأ الحب المتخمر تحت المياه، على الفجر المتسامي كسرب من الحمائم، « L'Aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes») على الشمس المنخفضة التي تلوثها الفظائع الصوفية ، على يقظة الفوسفور المغنيّ ، يقظته الزرقاء والصفراء على فلوريدات لا تصدق، اعماق سحيقة، بنية اللون حيث تهوي الافاعي الضخمة من الاشجار المرتعشة وقد اكلها القمل، تهوي وتغرق، على سمك يغني، على زبد من الزهر... « Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir » – ولقد رأيت احياناً ما ظن البشر انهم قد رأوه .

هذه ليست استعارة «الرحلة» التي فتنت عصر رامبو وكل القرن الذي عاش فيه ، فسفينتها ليست سفينة مبحرة بل هيكل سفينة متداع ، عـــائم على غير هدى . وغايتها ليست بلاداً اخاذة الجمال تقع فيما وراء البحار بل ان غايتها هي البحر نفسه ، واخفاقها – ففي هذه القصيدة ايضاً تخيب الرغائب – واخفاقها هذا ليس اخفاقاً في الوصول بل اخفاق في الغرق الى الأعماق الغامضة . فالحقيقة ، كما تكتشفها السفينة الضائعة بمرارة هي انها ، بعد كل هذا التجوال – بعد تدافعها ملوثة بالاهلّة الكهربائية في عاصفة تموز ، وبعد ارتجافها أمـــام هياج وعويل افراس البحر والدرادير الضخمة ، لم تزل تحن الى اوروبا ذات الحواجز العتيقة : « اوروبا ، حيث لا يستطيع المرء ان يشتهي الا مياه واحدة ، هي مياه البركة الباردة السوداء ، حيث يقرفص عند الغروب صبي صغير مفعم حزناً ويعوّم في البركة الآسنة زورقاً صغيراً ، هشاً كفراشة في ايار » . « لقد رأيت الارخبيل المرصع بالنجوم ، والجزائر التي انفتحت سماواتها السكرى للجوابين . فهل تراك تنامين في هذه الليالي التي لا قرار لهـــا ، وتنفين نفسك ايتها الملايين من الطيور الذهبية اللون، يا «عنفوان» المستقبل؟ ولكن هذا صحيح، ولقد بكيت اكثر مما ينبغي ... »

« O que ma quille éclate ! O que j'aille à la mer ! »

(ليت قاعدة سفينتي تتصدع ! – فأذهب الى البحر !)

حسب الذين يشكون في ان الشعر يستطيع ان يقول ما لا يستطيع ان يقوله النثر ان يقرأوا فقط ما يسمّى ب (رسائل عرّاف) (Lettres du Voyant) وقصيدة الزورق السكران (Bateau Ivre) معاً . فان ما كان يتسم بالادعاء وروح المراهقة في الرسالتين اصبح صحيحاً في القصيدة، صحيحاً صحة لا تدحض. والشيء الذي اقتصرت عبارات النثر الميتافيزيقية على مجرد الايحاء به استطاعت استعارة القصيدة الهـــائلة ، بتلاحق صورها الواحدة بعد الأخرى ، وبذكرى موسيقاها المتنامية ، ان تحققه وتجعله حقيقياً . فعندما يناقش رامبو إزامبار في

رسالته المؤرخة في ١٣ ايار بأنّ الطريق الى ان يكون المرء شاعراً حقاً هي ان يكون عرّافاً والطريق الى ان يكون عرافاً هي ان يدع أحاسيسه تختلط بالسكر الخالص ، والمرض ، والممارسة الجنسية ، والسم ، فانه لا يقنع أحداً ولكنه يثير فضوله . ولكن ، عندما تخترق المياه الخضراء هيكل السفينة الصنوبريّ ، تلك السفينة السكرى ، وتغسل عنها لطخات الخمر الازرق والقيء ، حاملة معها السكان والمرساة ، وتاركة الهيكل الخرب في الخضم الهائل ، فان المرء يبدأ عندئذ بفهم ما عنته اينيد ستاركي (Enid Starkie) في تلك العبارة الرائعة التي تصف فيها هدف رامبو بأنه « تلقّ سحريّ » . وعندما يكتب رامبو إلى دميني عن الوصول الى المجهول عن طريق السكر فان عقل المرء ينصرف الى بعض الفلسفات الميتة . ولكن عندما يغسل هيكل السفينة العاجز نفسه في قصيدة البحر المرصع بالنجوم ، فان المرء يدرك ذلك المجهول وماهيته . ويدرك ايضاً ان الرغبة في ان يستحم الشاعر في البحر ، وان يغرق فيه ، ليست نزوة أدبية كما تبدو لأول وهلة .

ولئن كانت الاستعارة في « الزورق السكران » تُكسب نظرية رامبو عن تشويش الحواس واقعية من طراز معيّن ، فان حياته كشاعر تعكس واقعية من طراز آخر ، انها تظهر تمسكه بحرفية الآراء التي داعبها سواء مجرد مداعبة او رفضها — ولعل بودلير ، الشاعر الذي أثر في رامبو اكثر من سواه ، أبرز مثال على هذا . لقد كان بودلير يعتقد ، كرامبو ، بمجهول يجب على الشاعر ان يعمل على اكتشافه عن طريق فك مغاليق التجربة الحسية ، ولذلك فقد أعطى ، كرامبو ، أهمية كبرى للأحلام ، بما فيها الاحلام التي تُستجلب بالسكر والخدر على اختلاف أنواعه ، كما يصفها في « جنات اصطناعية » . ولكن بودلير يصف حالات السكر هذه ليرفضها . والشاعر كحلاّل للرموز (déchiffreur) يخون نفسه بائتمانه سبلاً كهذه ، اذ ان الصوت الذي يصرخ بتعاطي المخدرات في لحظة الاشراق هو صوته ، والجنات الاصطناعية هي اصطناعية لا شك في ذلك . وهكذا فان

بودلير يقول ان أي رجل لا يتقبل اوضاع حياته – بل يحاول التهرب منها – انما يبيع روحه .

ولا شك ان رامبو لم يصدق هذه التحذيرات هذا ان هو فكر فيها اصلاً . لقد كان يعرف الطريق الى ملايين الطيور الذهبية، الى عنفوان المستقبل، وما كان ليوقفه شيء في السماء او في الارض عن سلوكها . لقد ارتأى ان يلوّث نفسه، وفعل ذلك في شارلفيل اولاً، ثم في باريس . وتروي لنا دراسة اينيد ستاركي[1] الرائعة القصة – وهي لا شك قصة من اكثر القصص في تاريخ الادب زراية وازعاجاً : المتسكع المتايل الذي عاد الى بيته بعد قضاء اسبوعين باردين جائعين في باريس فيما بين نهاية شباط وبداية آذار سنة ١٨٧١، وقد استطال شعره، واتسخت ثيابه، ومضى يرمي عبارات التهكم والسخرية امام المقاهي والكنائس، ويسرق الشراب، ويعذب الكهنة، ويكتب عبارات « الموت لله » وما هو اسوأ منها على مقاعد الحدائق العامة ؛ الشاعر الشاب الشرير الذي ذهب الى باريس تلبية لدعوة بول فيرلين في ايلول سنة ١٨٧١ فقاد فيرلين الذي يكبره بعشر سنوات في جـولة على الحانات راحا خلالها يكرعان شراب الابسنت ويمارسان انواع الشذوذ الجنسي التي اصبحت مصدر فضيحة عامة في احد احياء باريس الذي لا يُدخل في باب الفضائح الا اموراً قليلة معدودة – وقد حملتها الجولة اخيراً الى البلجيك ثم الى لندن ومنها الى بروكسل حيث حدثت الجريمة العاطفية التي عاد منها رامبو الى مزرعة امه وفي رسغه رصاصة والتي حملت فيرلين الى السجن. ولقد قال لبيلتييه (Lepelletier)، صديق فيرلين عن رامبو : «Ce fut un contemporain insupportable. Il n'était nullement amusant». وباستطاعة المرء ان يصدقه . فلا شك انه لم يكن في مسلك رامبو ما يبعث على التسلية في ذلـك العشاء الشهير، عشاء الـ (Vilains Bonshommes) الذي اجتمع فيه اقطاب الشعر الفرنسي المعاصرون يومئذ – بانفيل (Banville)،

---

(١) Arthur Rimbaud (Norton, 1947).

هيرديا (Heredia) ، كوبي (Coppée) . وقد كان رامبو حاضراً كضيف فيرلين، فرافق انشاد الشاعر ايكارد (Aicard) لقصيدة له مرافقة ايقاعيـــة متفوهاً بكلمة (merde) بعد كل قافية ، وهاجم بقضيب سيف فيرلين احـــد المحتفلين الغاضبين الذي حاول ان يسكته .

غير ان الكتّاب الذين رأوا رامبو في باريس في شتاء سنة ١٨٧١ وسنة ١٨٧٢ لم يغضبوا منه فحسب، بل شعروا بالقلق ايضاً . فقد كتب ليون فالاد (Léon Valade) يقول عنه « ...شاعر مخيف جداً . يدان كبيرتان ، قدمان كبيرتان ، ووجه طفولي جداً كوجه صبي في الثالثة عشرة من عمره، وعينان زرقاوان زرقة عميقة ! هذا هو الفتى ذو الخيال المركب من قوة عظيمة ومن انحطاط لا يمكن ان يتخيله المرء حتى في الحلم ، الفتى الذي فتن جميع اصدقائنا وارعبهم... ابليس بين العلماء ! » . فان ما فتنهم جميعهم وما ارعبهم كذلك لم يكن وحشية هذا الصبي الريفي ذي الوجه الطفولي والعينين الزرقاوين العميقتين (yeux de myosotis) فحسب ، بل الفساد ، ثم ، قوة خياله فوق كل شيء . لقد شعروا بالقوة الدافقة منه، بذكائه، بارادته . وكانت هذه الصفات هي التي ارعبتهم بقدر ما ارعبهم التناقض بين فساده وبين بشرته الشبيهة ببشرة فتاة . ولقد ادركوا ان الفساد كان بمحض اختياره . ولقد جعل ادراكهم هذا ضروب فسقه وفجوره تبدو اكثر زراية واقل زراية في الوقت نفسه. فانه لم يكن ضحية رذائله بل مخترعها : « ابليس بين العلماء » — ابليس الفتى .

كان هذا هو الادراك الحاسم، ولم يزل كذلك . فان كل ما هو معروف عن حياة رامبو، وكل ما تبقى من القصائد التي كتبها قبل ذهابه الى باريس في ايلول سنة ١٨٧١ يـــدل على ان اللواطي، المتسكع في الحانات والعرّاف الذي عرفه فالاد ولبيلتييه والبقية من معاصريها كان شخصية منسوجة بتعمد : شخصية نسجت عن سابق تصميم « كعراف » رسالتيْ ذلك العراف غير المحتمل الوجود (Lettres du Voyant) . ان اللواطية تتخذ اشكالاً غريبة ، ولكنه ليس من

السهل ان يتخيل المرء ان رجلاً شاذاً تماماً من الناحية الجنسية يستطيع ان ينظم « المساء الاول » «Première Soirée» او « على الموسيقى » «A la Musique» بابياتها الاخيرة التي يمكن ترجمتها هكذا :

انا، انا اتبع الفتيات النشيطات تحت أشجار الكستناء :
انهن يعرفن هذا، ويلتفتن ضاحكات،
وعيونهن مليئة بأشياء هوجاء .
ولا انطق بكلمة، بل اظل انظر الى اللحم في
رقابهن البيضاء، خلال تشابك الشعر : واتبع
امتداد الظهر الالهي تحت الثوب الشفاف
من تحت منعطف الكتف .

وما اسرع ما اتصيد احذيتهن الصغيرة،
وجواربهن... واتخيل اجسادهن تحترق
بحمى بديعة . ويظننّني مضحكاً ويتحدثن معاً
باصوات منخفضة... بينما تحوم
رغباتي الحيوانية على شفافهنّ .

ولرامبو قصائد اخرى في الموضوع نفسه ، لا يمكن لصاحبها ان يكون عاشقاً لفيرلين . وهذه ترجمة لقصيدة « في المقهى الاخضر » :

ولثمانية ايام أفنيت حذائي على حديد الشارع .
سرت الى شارلروا . وفي المقهى الاخضر
طلبت شطائر بالزبدة ولحم الخنزير —

قطع الخبز الصغيرة الهشة وعليها الزبدة واللحمُ المقدد
نصف بارد، نصف دافىء .

كنت سعيداً، واخرجت رجليّ من تحت المائدة الخضراء
ونظرت الى الصور الصغيرة الساذجة
المطرزة بالقماش المنجد – وكان رائعاً
عندما جاءت الفتاة ذات الصدر الهائل والعينين المرحتين -

ان فتاة كهذه تحتاج الى اكثر من قبلة لتخاف –
جاءت تضحك وقد احضرت لي شطائر الزبدة
واللحم المقدد الدافىء على طبق ملون،

لحم وردي وابيض يعطره حص ثوم،
وملأت لي كوب الجعة الهائل بالزَّبَد
الذي ذهّبه خيط شعاع متأخر .

فان لم يكن رامبو لواطياً نتيجة لخلل في الغدد، فانه كذلك لم يكن عرّافاً بطبيعته . فهو ، كطفل ، كان قد « اجهد نفسه بالطاعة » كما قال هو في « Les Poëtes de Sept Ans » ، وفي السنة التي سبقت رؤية ليون فالاد له كابليس فتيّ كان قد كسب جميع جوائز المسابقات المدرسية الحكومية «Concours Academique of the Republic». فسار من المدرسة الى البيت حاملاً مدالية الاكاديميا، واكاليل الغار الكرتونية ، وكتب الجائزة المجلدة بالجلد الاحمر، حائزاً على هتاف جميع مواطني شارلفيل . وحتى بعد بضعة شهور من ذلك الانتصار ، عندما هرب من بيته ومن تلك الفلاحة ذات الارادة

الحديدية التي حملت به وانجبته ، فانه لم يقطع حدود البلجيك كرجل متسكع بينما كانت حرب ١٨٧٠ مشتعلة في المدن والحقول حوله :

وانطلقتُ، قبضتاي في جيوبي، ومعطفي
ايضاً غير حقيقي – لقد انطلقت تحت السماء، يا إلهة الشعر،
وكنت انا ملكك : آه ، لا، لا، اية علاقات غرامية رائعة
حلمت بها !

كان في بنطالي الوحيد خرق كبير –
وكنت اشبه بقزم حالم اذ انطلقت
افضّ القوافي كالبازلاء، وكان مقامي في خان الدب الاكبر
ونجومي في السماء باهدابها الناعمة –
وحفيفها الناعم –

وسمعتها، جالساً على حافة الشارع
في اماسي ايلول الطيبة، شاعراً بالندى
على جبيني كخمر قوية ؛

وسرت ناظماً القوافي بين الظلال العجيبة
وسحبت سيور حذائي المقطع كأنها اوتار القيثارة ،
ورجل واحدة ازاء قلبي .

يقال عادة ان هذه القصائد مستمدة من سواها ويقيناً ان رامبو نفسه تخلى عنها بعد كتابة رسالتيه «Lettres du Voyant» ، غير ان الصور التي ترسمها عن صاحبها ليست مستمدة من سواها . فان الاحساس بالعالم لا يمكن ان يستمد

او يستعار من شخص آخر. وان الشعور بالعالم الذي تحس به في قصيدة كقصيدة « Roman » التي نظمها في ايلول سنة ١٨٧٠ بعيد جـــداً في الواقع عن ذلك الاشمئزاز الوحشي، عن الرفض المرير الذي جرّه وراءه صبي الـ Boul 'Miche الازرق العينين :

١

انك لست جاداً كل الجد في السابعة عشرة .
فذات امسية رائعة، ترمي الى جهنم، بكؤوس البيرة
والشراب والمقاهي الزاهية بزجاج نوافذها
اللامع . وتسير في الخارج تحت اشجار الزيزفون الخضراء
في طريق النزهة .

لاشجار الزيزفون عبير طيب في امسيات حزيران هذه !
واحياناً يهب النسيم ناعماً حتى انك تغمض اجفانك ؛
والهواء الثقيل بالضجة — المدينة ليست بعيدة -
يحمل رائحة الدوالي والبيرة . . .

٢

انظر، انك ترى منديلاً صغيراً من سماء زرقاء داكنة
يؤطرها غصن صغير وتخترقها نجمة شريرة،
صغيرة وبيضاء، وتراها تغرق
برعشة حلوة ...

ليالي حزيران ! السابعة عشرة ! انك تسكر .
شرابك الشامبانيا ويصعد الى رأسك ...
وتتجول ؛ وتشعر بقبلة على شفتيك
تخفق هنالك كحيوان صغير ...

٣

وقلبك المجنون مثل روبنسون كروزو
عبر جميع الروايات اذ تبصر تحت مصباح الشارع الشاحب
فتاة صغيرة تسير بحركات ساحرة
تحت ظل ياقة معطف ابيها
المرعبة .

ولانها تظنك بسيطاً جداً فانها تلتفت
بحركة سريعة بينما تتدرج قدماها الصغيرتان
طول الوقت ... وتموت النغمة التي كنت تصفّرها
على شفتيك . . .

وسواء اكان رامبو قد نجح ام لم ينجح في تشويش جميع احاسيسه بما اخضعها له في السنة التالية من تعسف وسوء استعمال، فلا مجال للشك في انه غيّر طبيعته عن قصد منه وارادة — او على الاقل غيّر وجه طبيعته . وبعد ذلك بسنوات تحدث باردلي، مستخدمه في عدن، عن « قناعهِ » فقال : « انه لم يتعلم قط ان ينبذ قناعه الشرير المحزن الذي كان يخبىء، تحت سخريته، سجايا قلبه الحقيقية ».

وكذلك فلا مجال للشك في ان هذا التغير المقصود كان تغيراً اصطُنع من اجل الشعر — من اجل ما اعتقد رامبو انه الشعر — سرقة النار . ولقد جرى الكثير من النقاش حول الاسباب الخاصة لانحراف حياته المقصود هذا . اكان هذا نتيجة لقسوة امّ رامبو ؟ اكان نتيجة لحرب سنة ١٨٧٠ واحتلال شارلفيل حيث اقفلت المدارس ورحل إزامبار ؟ اكان نتيجة لما يحتمل ان يكون قرأه من كتب السحر ؟ اكان ضجر فــترة المراهقة وقد تضاعفت بضجر العالم من حولها ؟ اكان فشل الكومون وفظاعات اشهر الشتاء عام ١٨٧١ ؟ ان امكانات التخمين كثيرة ولكنها تبقى امكانات، وامكانات غير ذات صلات وثيقة بالواقع،

لان التفسير الحقيقي في متناول كل من هو مستعد لتقبله. انه مذكور في الرسالتين وفي قصيدة « الزورق السكران » . فما يستحق ان يعيش المرء من اجله ليس العالم، والمألوف، والقريب، والآسن، والانساني، والسياسي – « اوروبا ذات الحواجز العتيقة » – سفن البضائع والسفن الحربية وسفن المساجين المذكورة في نهاية قصيدة « الزورق السكران » . ان ما يستحق ان يعيش المرء من اجله هو اللاعالم، الارخبيل المرصع بالنجوم، ملايين الطيور الذهبية، عنفوان المستقبل. والطريق الى هذه الاهداف كما يبدو في قصيدة البحر – هي ان يستحم المرء فيها – ان يضيع نفسه ويجدها .

وبكلمة اخرى، ان « قضية رامبو » الحقيقية ليست قضية سيرة حياة . انها قضية الشعر. هل الشعر قوة ذات طبيعة تستطيع، اذا ما كان الانسان يستحقها، اذا ما كان قادراً عليها، كما كان رامبو قادراً عليها بلا ادنى شك، اذا ما منحها الشاعر نفسه مثلما يمنح الوسيط نفسه في غيبوبته، وضحّى لها بوعيه، وهويته، اتراها تستطيع ان ترفعه الى المجهول، الى نار بروميثيوس ؟ هل الشعر حقاً بحر يدفع اخيراً بمن يسلم نفسه اليه – تاركاً اياه عرضة للامواج والغرق – الى الشاطىء، طارحاً اياه الى عالم ما وراء العالم، الى عالمٍ ضد العالم ؟

هذا هو السؤال الحقيقي بالنسبة الينا نحن الذين نواجه هذه القصائد المدهشة الآن . انه السؤال الحقيقي بالنسبة الى ماريتان الذي يصرفه بغضب من يعتنق عقيدة قطعية تحداها انكار لا ينفيها بقدر ما يتجاهلها : « انه لجنون ان يتمنى المرء ان يعيش الشعر وحده في روحه... » وكان هذا هو السؤال الحقيقي بالنسبة الى رامبو ايضاً في نهاية حياته القصيرة كشاعر، قبل ان ينصرف عن الادب، وينصرف عن اوروبا، ويرحل بعيداً متجولاً في بلدان الشرق والبحر الاحمر وافريقيا، مكرساً للتجارة وتهريب الاسلحة، وعدّ القروش، نشاطاته القاسية المزدرية التي لا تكل، تلك النشاطات التي كانت قد اثارت الرعب في اصدقاء فيرلين .

ويحتوي « فصل في الجحيم »[1] الذي يعود تاريخه حسب تقرير رامبو الى الفترة الواقعة ما بين نيسان وآب ١٨٧٣ ، على اكثر الاتهامات مرارة، تلك الاتهامات التي كان الفتى ذو الثمانية عشر ربيعاً قد وجهها الى نفسه ، واعني بها تهمة محاولته شق طريقه الى الحقيقـــة والى السيطرة على الحقيقة ، عن طريق الشعر، وانه قد خدع نفسه، وانه كان احمق .

ولقد ظهرت السخرية اشد مرارة لان الادعاءات — او ما تبدو له الآن بانها ادعاءات — كانت متهوّرة صلفة . انـــه يقول في « فصل في الجحيم » . انني سأكشف جميع الالغاز ، الدينية او الطبيعية ، الموت ، والولادة ، والماضي ، والمستقبل ، وخلق الكون ، والعدمية . اصغ ! « انني املك جميع المواهب ! فليس هنا من احد وهناك شخص مـا . اتريد اغاني زنجية ؟ رقص حوريات ؟ اتريد لي ان اختفي ، وان اغوص لاسترجع الخاتم ؟ اتريد ذلـك ؟ سأصنع الذهب... سأشفي المرضى... » . «لنفكر بي . انني محظوظ في انني لن اتعذب بعد . لقد كانت حياتي مجرد حماقات حلوة : انها مؤسفة » . « باه ! كل تكشيرة ممكن تصورها ! » ثم يقطع هذا الحديث ليقدم فيرلين «كالعذراء الحمقاء» وهي تحتج الى « القرين الإلهي » على قسوة وشرور « القرين الجهنمي » رامبو .

ولكنه يعود الى اتهام نفسه بعد بضعة فقرات: «هاك تاريخ احدى حماقاتي». ويصف انتصاراته بسخرية وحشية : فهو قد اخترع ألوان حروف العلة ، ونظم

---

(١) لقد ناقشت اطروحات الدكتوراه الفرنسية منـــذ الحرب العالمية الثانية هذا الموضوع فقالت ان « فصل في الجحيم » ليست « وداع رامبو للادب » كما كان الرأي السائد من قبل، بانية نقاشها على اسس الرواية الشفوية وعلى دراسة خصائص خط الشاعر ، واكدت انها قد كتبت قبل « الاشراقات »، وقد فحصت الآنسة اينيد ستاركي في محاضرة زاهاروف Zaharoff عن رامبو التي طبعتها مطبعة جامعـــة اكسفورد في سنة ١٩٥٤ ، فحصت البينات التي قدمت في هذا الصدد ولكنها لم تترك في نفسها اثراً . والى جانب نقاشها المقنع تقف الحقيقة التي تشهد انه، بالرغم من ان المسماة « بالاشراقات النثرية » لا تتردد في « فصل في الجحيم » الا ان عدداً من اروع صورها ذكرت كأمثلة على انواع الاوهام الهلاسية التي يتّهم رامبو بها نفسه .

شكل كل حرف جامد وحركته، وأطرى نفسه بقوله انه قد أوجد، بالايقاعات الغريزية، لغة شعرية ستكون يوماً مـا في متناول جميع الاحاسيس . ويضيف بقهقهة مزدرية، « ولقد احتفظت بحقوق الترجمة » . ويتابع حديثه قائلاً بانه قد عوّد نفسه على الأوهام الهلاسية البسيطة : فالمعمل يتمثل له مسجداً والعربات تتمثل له وكأنها تسير على طرق السماء، هذا ولقد رأى صالوناً في قعر بحيرة، « Une école de tambours faite par des anges » ثم انه كان قد فسر « سفسطائياته السحرية » بهلاس الكلمات وانتهى بأن وجد تشويش الروح مقدساً . كان قد ودع العالم بنوع من القصص الخيالي – وهنا يورد احدى اغنياته القصيرة البسيطة في الظـاهر وهي « أغنية البرج العالي » . وكان قد بدأ يحب الصحراء، والحقول المحرقة؛ وقد جر نفسه في أزقـة عفنة، وقدم نفسه الى الشمس، وآلهة النار، لتحطـّمه، هو والمدينة معه، بضربها بحجارة من التراب الجاف – ويورد هنـا ايضاً قصيدة أخرى من قصائده اسمها الاصلي « أعياد المجاعة » « Fêtes de la Faim » « اذا جعتُ لأي شيء فللأرض والأحجار . وانني افطر دائماً في صيامي على الهواء، والصخر، والفحم، والحديد ... »

وهكذا فانه يصل الى « انتصاره » . فلقد عاش أخيراً كشرارة من الذهب في التماع الضوء الذي هو **الطبيعة** – ويضيف : « وبفرح اتخذت تعبيراً أبله » . وكان « ملعوناً من قوس القزح »، وكانت السعادة هي قدره، وعذاب نفسه، ودودته الناخرة . « السعادة! نابُها الحلو كالموت قد حذّرني عند صياح الديك – عند قرع الأجراس – في اكثر المدن كآبة » .

وكل هذا يؤدي به الى اعترافه ـ ولكنه لم يكن قط الاعتراف الذي أرادت أخته ايزابيل من كل قلبها ان تعتقد انه قد تلفظ به، الاعتراف بالخطيئة . لقد كان اعتراف رامبو اعترافاً أصعب بكثير : كان اعترافاً بالغباء . « لقد خلقت جميع الأعياد، جميع الانتصارات، جميع الحوادث الدرامية . وحاولت ان

اخترع أزهاراً جديدة، نجوماً جديدة، أجساداً جديدة، لغات جديدة . خلت اني سأتوصل الى قوى ما فوق الطبيعة . حسناً ! لأدفن خيـــالي وذكرياتي . « Une belle gloire d'artiste...

« أنا ! أنا الذي دعا نفسه ساحراً او ملاكاً متحرراً من جميع قـــواعد الاخلاق ـ لقد أُعدتُ الى الارض لأبحث عن وظيفة وأعانق حقيقة قذرة ! أنا الفلاح ! » انه ليقذف بالكلمة في وجهه الخاص . فماذا كان هو في حقيقة أمره، بعد كل الادعاءات الصلفة والكلمات الوقحة والرؤى المحلقة ـ مـــا هي حقيقة الفتى الذي رأى في السماء شواطىء لا تنتهي تزحمها بفرح شعوب بيضاء ـ انــه ليس إلا فلاحــاً وابن فلاح « يجلس بين القدور المكسورة والقـّريص النابت في أسفل جدار متقشر أكلته الشمس » ـ حائط مزرعة أمه الفلاحة في روش !
« Enfin, je demanderai pardon pour m'être nourri de mensonge . Et allons » . وأخيراً، سأطلب الصفح لاني عشت على الاكاذيب .

هل غذّى رامبو نفسه بالاكاذيب حقاً ؟ هذا سؤال لم نجد نحن الجواب عليه عند الحائط المتقشر في روش، او في مقالع الحجارة في قبرص، او في عدن او حرّار او في الاوغادن، او في المستشفى في مارسيليا حيث توفي رامبو بعد مضي أسابيع قليلة على عيد مولده السابع والثلاثين . لان القصائد التي انتظمت تلك « الكلمات الوقحة » و « الرؤى المحلقة » تبقى، قصائد « الايقاعات الغريزية » التي اعتقد رامبو يوماً انه قد « توصل فيها الى القوى مـــا فوق الطبيعية » — « الاشراقات » « Les Illuminations » كما أسماها فيرلين يوم نشرها في مجـلة « La Vogue » قبل موت رامبو بخمس سنوات، يوم لم يكن في باريس من يعرف ان كان رامبو حياً او ميتاً او من يعبأ بأن يعرف ذلك . ان «الاشراقات» ما تزال موجودة وهي ترد بصمتها الساخر المبهم على ذلك القارىء الذي يقرؤها ويصيح « أحمق » !

وهذا لا يعني انها تترك أي شك في الادعاءات الصلفة التي لمسها رامبو فيها

يوم عـــاد اليها . ان « الاشراقات » ليست قصائد رؤى من النوع المألوف في الأدب – **اوصاف** لرؤى ، ذكريات لرؤى ، حسابات لرؤى . انها **الرؤى** نفسها: الصور والايقاعات والتفككات التي تعرض الرؤى نفسها بواسطتها . انها أفعال، أفعال شعرية ، تسير بالسرعة اللازمنية المنسابة التي تسير بها الرؤيا نفسها ، لا الزمن المنظم ، الزمن المقنن الذي تتصف به الرؤيا كما يتذكرها الانسان . وان هدفها وغايتها هما هدف **الرؤيا** وغايتها - ان **ترى** ما لا يُرى : لا ان تمثل الرؤيا مثلما يسعى الأدب في غايته وهدفه . خذ مثلاً القصيدة التي يمكن اعتبارها اكثر الجميع طواعية للرؤية : قصيدة « صوفيّ » – تلك الرابية الصغيرة قبالنا حيث يدير الملائكة ارديتهم الصوفية في مرجة من الفولاذ والزمرد ، وتقفز مروج من اللهيب نحو قمة التل الصغير ، وتداس القاذورات التي على الجرف الى اليسار بأقدام القتلة والمعارك حيث تترسم الاصوات الجائحة خطى انحناءاتها، والى اليمين، وراء الجرف، خط الاشراق والتقدم، والفرقة العازفة في أعلى الصورة مؤلفة من الهمهمات المتوثبة الدائرة لاصداف البحر والليالي الانسانية ، وعلى هذا الجانب من المنحدر الذي يواجهنا ترى نعومة النجوم والسماء الوردية وكل الاشياء الباقية تهبط كأنها تتهادى من سلة تاركة الهاوية من تحتنا موردة وزرقاء .

ان المرء يتعرف في هذه الصور على ما تمثله . هذه هي الرؤيا في حالة الحدث، الرؤيا نفسها ، الرؤيا التي تنطلق أبعد من حدود المرئي نحو اللامرئي الذي يبدو ان هذا العالم الكثير الايماءات كثيراً ما يعدنا برؤيته – المعنى وراء الوسائل . لماذا دعا رامبو نفسه بالاحمق عندما أعاد قراءة هذه القصيدة ؟ الأنها تفشل في ان تصل الى اللامرئي الذي تتطلع اليه ؟ الأنها **لا** تضعنا على الشاطىء في الارخبيل ، في الفلوريدات الباهرة ذات الجمال الذي لا يصدق ؟ الأنها تتركنا ، لا مع النـار المسروقة فحسب بـــل مع الجمرات المنطفئة تدريجياً في غروب أرضيّ يتلاشى ويتبدد الى نجوم وليل ؟

او ، تفحص قصيدة « A Une Raison » التي تعتبر دعوة اكثر منها رؤيا ،

والتي تصرخ بذلك الصوت المقلق الحي الذي يصدر عن انسان **يرى** بنفسه مـا يدعو اليه :

لمسة من أناملك على الطبل تطلق جميع الاصوات
وتبدأ بالانسجام الجديد .

خطوة من رجليك نداء لرجال جدد
ومسيرهم .

انك تلتفت برأسك بعيداً عنا : الحب الجديد .
وتلتفت برأسك الينا : الحب الجديد .

« غيّر قدرنا ، اسحق سياطنا مبتدئاً
بسوط الزمن » ، يناديك هؤلاء الأطفال .

« ارفع في مكان ما ، في أي مكان ، مادة
حظنا وصلواتنا » ، نحن نتوسل اليك .

أيها الواصل من جميع الطرق ستذهب بعيداً الى كل مكان .

هذا نداء حقيقي . فلعله ليس في أدب الشعوذة او الدين سحر ارهف من سحر الجملة الأولى او الأخيرة . ولكن ايظهر هذا الكائن اللامسمّى ، هذا السبب ؟ أم أنت لا تسمع الا الصوت الانساني الذي يناديه ؟

او ، في النهاية ، اقرأ « بعد الطوفان » «Après le Déluge» وهي ليست مشهد رؤيا ولا نداء بل رواية ، او ما قصد ان يكون رواية :

« وما ان خمدت فكرة الطوفان حتى وقف ارنب بين البرسيم وأزهـــار الجريسات المتمايلة وتلا صلواته الى قوس قزح خـلال بيت العنكبوت ، وكانت الازهار قد بدأت تتطلع حولها – ولكن ، آه ، كانت الاحجار الكريمة لم تزل

مختبئة . ثم نُصبت اكشاك البيع في الشارع الرئيسي القذر وُجرّت القوارب الى البحر الذي كان يصعد الى أعلى ، كما نراه في الصور القديمة ، وسال الدم في بيت ذي اللحية الزرقاء ـ في المسالخ ، في الشركات ، وحيث كان ختم الله يبيّض النوافذ . وسال الدم والحليب . وبنت القنادس بيوتها ، وصعد البخار من أكواب القهوة في البارات الصغيرة . وجلس الأطفال اللابسون ثياب الحداد في البيت الكبير حيث لم يزل زجاج النوافذ يقطر ، ينظرون الى كتب مصورة رائعة . وانصفق احد الأبواب بعنف ولوّح الولد الصغير ذراعيه في ساحة القرية تحت انهار المطر الفجائي ففهمته دوّارات الطقس وكل تماثيل الديكة على الابراج . ووضعت السيدة فلانة معزفاً في جبال الألب . وأقيم القداس وأعطي القربان الأول في مئة الألف مذبح في الكاتدرائية . وانطلقت القوافل وبني فندق (السبلنديد) في جليد الليل القطبي وفوضاه . ومنذ ذلك الوقت والقمر يسمع أبناء آوى ينبحون عبر صحاري الزعتر ـ وأناشيد الرعاة في أحذية خشبية تقرقع في البساتين . ثم قالت لي الزنبقة البيضاء في الغابة البنفسجية المبرعمة ان الزمن كان ربيعاً . فتدفقي ايتها البِرْكة ! وانسكب ايها الزبد خلال الاحراش ، وانزلق فوق الجسر ! وانهضي وتدحرجي ايتها العباءات السود وايتها الاراغن ، وكذلك أنت ايها البرق والرعد ! ويا ايتها المياه والاحزان ، ارتفعي واطلقي الفيضانات مرة أخرى . ذلك لانه ، منذ تفرقت الفيضانات ـ آه ، الجواهر التي دفنت نفسها والأزهار التي تتفتح ! ـ منذ ذلك الزمن والحياة مضجرة ! والملكة الساحرة ، التي تشعل جمراتها في قدر الفخار ، لا تود قط ان تقول لنا ما تعرف ـ ما لا نعرف نحن » .

هنا يبدو الفرق بين قصائد الرؤيا عند رامبو وبين قصائد الرؤيا المألوفة التي نظمها وردزورث مثلاً . ففي حين يعالج وردزورث موضوعاً مماثلاً في قصيدته « ايحاءات الخلود من ذكريات الطفولة الباكرة » ويصف هذه الحقائق الأكيدة التي عرفها في طفولته ثم اصبحت بعد ذلك مشكوكاً فيها وفقدت كل رونقها ، نرى رامبو يعيشها . وفي حين يقول وردزورث :

في زمن مضى كان المرج والغابة والساقية
والأرض وكل مشهد مألوف
تبدو لي
مكسوة بضوء سماويّ ،
عظمة حلم وبراءته .
انها لم تعد الآن كما كانت من قبل ...

أجل في حين يقول وردزورث ذلك **ويكتبه** ، يتلو أرنب رامبو صلواته الى قوس قزح خلال بيت العنكبوت ـ والسيدة فلانة تضع معزفاً في جبال الألب . وحيث يؤكد وردزورث لحظة الرؤيا ويخبرنا بماهيتها ـ « ان ولادتنا ليست الا نوماً ونسياناً » ـ يستدعي رامبو الصور والاخيلة نفسها التي تتضمن الرؤيا : ففي جانب واحد نجد الأرنب وبيت العنكبوت ، وفي الجانب الآخر الاكشاك القذرة والدم في المسالخ والقداس المقام في المئة ألف مذبح .

وهكذا فان هذه « الاشراقات » ، في غايتها ووسائلها ، أفعال أكثر جرأة حتى من الشقاوة الروحية التي يتهم ماريتان مؤلفها بها : أفعال اكثر جرأة من قفزة ايكاروس [١] . ولكن اتنجح هذه الأفعال في الشروط الوحيدة المتاحة لها ـ شروطها هي ـ أم ترى يقع ايكاروس بين الكسارات والأشواك في المزرعة في روش ؟ اتسرق فعلاً مقطوعة « بعد الطوفان » تلك الأحجار الكريمة وتجلبها لنا في كيس بروميثيوس ؟ اتطلق حقاً لمسة الأنامل في قصيدة « الى سبب » **جميع** الأصوات ، وهل **نسمع** نحن الانسجام النغمي الجديد ؟ وهل **نشعر** بنعومة

(١) ايكاروس ابن دايدلوس باني الدهليز الكريتي حيث سجن فيه بعد ذلك مع ابنه ايكاروس. ولقد هربا بواسطة اجنحة من صنعه، ولكن ايكاروس اقترب من الشمس اكثر مما ينبغي فذاب شمع جناحيه وغرق في البحر . (المترجمة)

النجوم العديدة تنهمر من سلة السماء على وجوهنا في قصيدة « صوفيّ » مفسرة كل شيء ـ أولئك القتلة ، تلك المعارك ؟ وبكلمات أخرى هل هذه القصائد اكثر من قصائد ؟ أهي تعاويذ سحرية تأخذنا الى عالم ما وراء هذا العالم ـ لتعيد الينا ما يكمن بعيداً عن متناولنا؟ أهي كشف للحقيقة **الأخرى** ـ تلك الحقيقة التي اعتقد البشر دائماً انها مخبأة في مكان ما وراء لا مبالاة الكون وأوحال مصيرنا الانساني وشقائه وكوارثه التي لا معنى لها ـ وراءها وضدها ؟ أم انها ، بعد هذا كله ، لم تزل مجرد قصائد لا اكثر ولا أقل مهما كانت ماهية القصائد ؟

ما من قارىء « للاشراقات » يستطيع ان يجيب على هذا السؤال نيابة عن قارىء آخر . فاذا أخذنا بول كلوديل « Paul Claudel » وهو أشهر الأمثلة التي يمكن تناولها نجد انه قد أكدّ دائماً ان رامبو جعله يعتنق الكاثوليكية ، وبما انه من غير المحتمل ان يعني انه اعتنقها بسبب « القرابين الأولى » « O ! Christ » (« Christ, éternel voleur des énergies »). فلا بد ان يكون قد قصد « الاشراقات » بكلامه . ولكن باستطاعتي ان اتحدث عن نفسي ، فأقول بأن « الاشراقات » ليست كشفاً بالنسبة لي ؛ فأنا اذ اقرأها لا أشعر بأني اتسلم عطية النار المسروقة. ولكنني اتسلم عطية الشعر فقط، وفي ذلك ما يكفيني .

ذلك لان الشعر ليس كشفاً ولا يحتاج الى ادعاء مثل هذا الشيء . ان الشعر فن، ويفعل ما يستطيع ان يفعله الفن ـ وفعله، كما قال لوتشي، هو ان يأسر السماء و الأرض في قفص الشكل . وما من شيء يبرهن على هذا بصورة أشمل اكثر مما تفعل قصائد رامبو هذه ؛ فهي ، اذ تقصر بالنسبة الى الرجل الذي نظمها ، كوسائل للرؤيا، تنجح بالنسبة للقارىء كقصائد تعبر عن أبعد تجارب الانسان . وهي، وان كانت لا تجعل من المجهول شيئاً معروفاً ، تجعل من الرجل الذي يسعى وراء هذا المجهول، تلك الشخصية البطولية المأساوية التي تمثله بحق بين هذه الذكريات والسماوات .

اما عن القصور والاخفاق فلديّ كلمة واحدة اضيفها الى الحكم الذي نطق به

رامبو عن نفسه . فرامبو ، حتى في وجه الهزيمة ، لم ينكس راية ايمانه . « من الضروري ان يكون الشاعر عصرياً تماماً . فلا أغان قديمة . تمسّك بالخطوة التي كسبتها . الليل شاق . الدم الجاف يدخن في وجهي ولا شيء على ظهري الا هذه الشجيرة الفظيعة ! » ... ولديّ كلمة أقولها ايضاً عن ذلك الايمان . فان عالم رامبو المضاد للعالم لم يكن رفضاً **لامْكان** العالم . وفي حين ان قادة الثورة الأدبية المعاصرة يجعلون الوجود نفسه « عبثياً » بصفاته «الاصلية المعطاة التي لا تبرَّر» ، كما يفعل سارتر [1] ، او يستمدون معنى الوجود من « انكار أصلي لإمكان وجود المعنى » كما يورده جون كرويكشانك في كتابه الصادر حديثاً عن كامو ، فان رامبو يصرخ في « فصل في الجحيم » : « أيهـــا العبيد ، دعونا لا نلعن الحياة » . «Esclaves, ne maudissons pas la vie» . لقد كان رامبو يؤمن بامكان وجود معنى، الشيء الذي يجب ان يؤمن به كل شخص يصارع ليجد الحياة ذات معنى، اي كما يجب على كل شاعر، وهو ينهي «فصل في الجحيم» ، بعد كل الهزيمة والمذلة ، بهذه الكلمات : « سيكون أمراً مشروعاً ان امتلك الحقيقة في جسم واحد وروح واحدة » .

(١) Paru, December, 1945, cited by John Cruikshank in « Albert Camus » (Oxford, 1959).

الفصل الثامن

العالم الخصب

قصائد كيتس

لا شك ان زمننا يوافق بروح مرحة على ان مفهوم رامبو لقوة الشعر كان مفهوماً جاهـــلاً، مدعياً وصلفاً . ففي زمننا وعصرنا هذا لا يبلغ المرء المجهول « على اجنحة الشعر اللامرئية » بل يبلغه عن طريق العلم . لقد ادرك رامبو ذلك في النهاية وكان حصيفاً فاعترف به : « لا شيء باطل ؛ العلم والى الامام، هكذا يصرخ سفر الجامعة الحديث، قاصداً **الجميع** » . لقد كان جنوناً ان يحاول في قفزة واحدة تحقيق ما لا يعد العلم بتحقيقه الا في العام المقبل او الذي يليه . ولقد كان الامر جميعه فاشلاً ـ بل كان اردأ من ذلك : كان خيبة مطلقة . فذلك الحائط السرطانيّ في روش ، ان كان لم يزل قائماً ، نوع من هرم دفن فيه نفسه آخر عضو في بعثـــة من ابعد البعثات هدفاً واشدها جنوناً، محتمياً من الذئاب القطبية وابناء عرس بينما حمل وصيته الاخيرة في يده : «Il faut être absolument moderne».

لعل الامر ان يكون كذلك . ولكن اذا رفض المرء ادعاء رامبو فلن يبقى بين يديه الا ما هو ضد هذا الادعاء. فان لم يكن الشعر رحلة نحو المجهول فلا شك انه رحلة نحو المعلوم، والمعلوم صعب الادراك بالمقدار ذاته بل انه اصعب ادراكاً من

المجهول ، اذ لا نستطيع ، في رحلتنا نحو المعلوم، ان نتوقع اية مساعدة من اخينا الجديد – العلم . ان بحث هويل Hoyle في « طبيعة الكون » يعتبر من احدث الخلاصات الفكرية عن الكون واشدها ثقة وهو ينتهي بهذه العبارة : « لعل من اعظم مجالي وجودنا جميعه ان عقولنا وهي من القوة بحيث تستطيع ان تخترق بعمق تطور هذا الكون العجيب ، لا تملك بعد اصغر الدلالات على مصيرنا نحن » .

وان مصيرنا هو بالطبع ما تتطلع اليه كل قصيدة – ان لم يكن وراء ذلك الارخبيل المرصع بالنجوم في تلك المناطق التي يصفها علماء الكون الحديثون بانها « لا يمكن ان تُعرف »، ففيما هو اقرب من ذلك، في ما تحت وصيد باب في ليسبوس وقد غاب القمر والثريا، او بين زنابق الدافوديل الذابلة في صباح يوم في انجلترا، او في جسد فتاة بين ذراعي رجل – آه – يا بلادي امريكا ! انّ لنا ان نقول ما نشاء عن ادعاءات رامبو ولكن الاشياء نفسها او اشياء اكثر سوءاً منها يجب ان تقال في شعراء اكثر تواضعاً منه . ذلك انهم مدّعون ايضاً . انهم قد لا يدّعون جلب النار من السماء ولكنهم يدّعون بانهم يجدون، في العالم المألوف، اشارات ودلالات لم يجدها العلم ولم ترها الفلسفة قط ولو انها تحدثت عنها كثيراً. ويقيناً ان هـــذا الادعاء هو بالضبط ما يقودنا الى استعمال كلمة **عظيم** عن بعض الشعراء وانتاجهم .

ان العظمة في الشعر لا تعود الى ابعاد العمل الشعريّ أو المهارة التي ينجز بها او حتى الى الشهرة التي يكسبها . ففي الانجليزية كما في لغات اخرى، شعر تظهر فيه فراهة فنية مدهشة، ويترك تأثيراً عظيماً دون ان يفكر احد انه عظيم لهذا السبب ، وهنالك شعراء – هم اكثر من يُقرأ لهم من المعاصرين في اي جيل – يتمتعون بشهرة خيالية وعالمية بينما لا تتعدى عظمتهم ان تكون قضية مصالح صحفية . ان ما يميز هوميروس وشيكسبير ليس فقط مواهبهما الفذة كشاعرين ملكا ناصية الكلمة وكخالقين للصور، ولكن ما نسميه، « شمولهما » وعالميتهما ،

ونعني قدرتها التي لا يمكن تفسيرها على الجمـــع في الشكل الفني الواحد بين تناقضات العالم المألوف وانحرافاته ـ تلك « النهايات » التي « يجري الانسان شوطه » بينها على حد تعبير ييتس في قصيدته « التراوح » .

فعندما يجمع ييتس ، في مقطع من تلك القصيدة نفسها ، بين الليل والنهار ، والحياة والموت ، في صورة متغلغلة في قلب الانسان عامة ، فـــانه يفاخر بقوة الشعر بكلمات ليست أقل اثارة من أية كلمات استعملها رامبو :

من قلب الانسان المثقل بالدم تنمو

أغصان الليل والنهار

حيث يتعلق القمر البهيّ .

ما معنى الأغاني جميعها ؟

« لتتلاشى جميع الاشياء » .

ان الفرق الوحيد هو ان القوة التي يدّعيها الشاعر هنا للشعر هي قوة السيطرة على المألوف ، لا على الرؤيا .

فان نفكر اذن ، كما نود ان نفعل في كوننا هذا الذي اصبح من جديد كوناً لا حدود له ، ان نفكر في « حدود » الشعر ، يوجب علينا ان نفكر لا في المدفن الهرمي في نهاية رحلة رامبو المشؤومة الى المجهول ، بل في حجر شهير منفـّر وضع في المقبرة البروتستانية في روما قرب هرم كايوس سستيوس (Caius Cestius) نقش عليه هذا القول : (هذا القبر يحتوي على كل ما هو فانٍ في شاعر انجليزي شاب رغب وهو على فراش موته ، وقد افعمت قوة اعدائه الشريرة قلبه مرارة ، ان يُحفر على شاهد قبره هذه الكلمات : « هنا يرقد شاب كتب اسمه في الماء » . ٢٤ شباط ، سنة ١٨٢١) . فهل انتهت رحلة جون كيتس الى ما اسماه « أرض

الاحداث الشاسعة المخصبة » ، الى العالم الانساني المألوف، هل انتهت نهاية فاجعة كما انتهت رحلة رامبو نحو ملايين الطيور الذهبية ؟ أترى ذلك الحجر الروماني بكلماته المحرجة اعتراف بالفشل ايضاً؟ وهل تنهار ادعاءات الشعر المفعم انسانية مع ادعاءات الشعر اللاانساني ، فلا تترك جميعها الا قبراً هنا وحائطاً هناك ؟

لم يكن ثمة من مجال للشك قط في ان جون كيتس ، بالرغم من قصر حياته وقلة انتاجه ، كان شاعراً عظيماً بأعظم ما في الانسانية من معنى . لقد عدّ طويلاً بين الرومانطيقيين وتحدث النقاد والكتاب عنه طويلاً كأحد افراد تلك المدرسة الرومانطيقية حتى ان أبعاده الحقيقية قد طمست بالرغم من تزايد شهرته . ولكنه، في الحقيقة ليس شاعراً رومانطيقياً على الاطلاق بالمعنى الضيق لهذا الاصطلاح . ان انسانيته شديدة الانسانية وواسعة جداً في الوقت نفسه حتى انها لا يمكن ان تقارن الا بانسانية شيكسبير . ولقد توجه في شعره، كشيكسبير ، نحو اكتشاف مصيرنا الكليّ كبشر ، وهي الميزة التي تعتبر المقياس للشاعر الشمولي . ان معاصريه ، أولئك الذين دافعوا عنه وأولئك الذين هاجموه ، كانوا بالطبع يحملون عنه فكرة مختلفة ، وكذلك الفيكتوريون ونقاد القرن التاسع عشر اجمالاً ، تماماً كما قال دافيد بيركينز (David Perkins) في كتابه « البحث عن الخلود » : « ان عدداً كبيراً من نقاد القرن التاسع عشر ، في الحاحهم على المذاق الحسيّ والسحر المدهش في شعر كيتس ظنوا بأنه كان يفتقر الى ما اسماه آرنولد (Arnold) بالقوة الناضجة على التأويل الاخلاقي » ، وحتى ييتس ، الذي كوّن تقويماته الأدبية في لندن في العقد الأخير من القرن التاسع عشر يجعل «إلّ» (Ille) في قصيدة « Ego Dominus Tuus » يصف كيتس كابن مدرسة بقوله :

وجهه وأنفه مضغوطان الى نافذة حانوت حلوى ،
فلا شك انه غاص في قبره
وقلبه وأحاسيسه لم ترتوِ ،
ولقد كان فقيراً ، مريضاً ، جاهلاً ،

محروماً من ترف العالم جميعه ،
ذلك الصبي الخشن المنشأ ، ابن صاحب اسطبل الخيول ،
ولذا فقد صنع أغاني مترفة .

ولكن جون كيتس لم ير فقط الحلوى في نافذة حانوت الحلوى . ولقد كانت قدرته على التأويل الاخلاقي في أوائل العقد الثالث من عمره انضج من تأويل الفيكتوريين وهم في منتصف أعمارهم ، أولئك الذين ظنوا انه يفتقر اليه . لقد كان جون كيتس ، لا آرنولد ، الذي رأى في عين بوبي بيرنز (B. Burns) الضاحكة ذلك الرجل الحزين الكامن وراءها : « ان تعاسته ثقل مميت... كان يتحدث الى العاهرات -- ويشرب مع الاوغاد - كان تعيساً . ان بامكاننا ان نرى بوضوح هائل في انتاج رجل كهذا حياته جميعها، كأننا جواسيس الله » . ولقد كان كيتس، لا نقاد القرن التاسع عشر، هو الذي ابرزه كرجل شهواني وهروبي يجد في سعادة فتاة صغيرة - حتى سعادة عروس اخيه - شيئاً مرعباً : « لا شك ان النساء يفتقرن الى الخيال، ولهن ان يشكرن الله على هذا، ولنا ايضاً ان نشكره لأن كائناً رقيقاً يستطيع ان يشعر بالسعادة دون أي احساس بالجريمة . ان هذا يحيرني وليس عندي أي احساس منطقي يطمئنني ...» وعندما يذكر المرء ان كيتس لم يكن من اتباع مذهب كالفين - فقد كان في الحقيقة لاأدرياً - فانه سيفهم ان الكلمات تعني تماماً ما تقول. فقد كتبها الرجل نفسه الذي استطاع ان يقول : « لو خيرت لرفضت تاج بيترارك بسبب يوم مماتي ولأن النساء يصبن بالسرطان » .

والحقيقة هي ان كيتس كان يملك احساساً عميقاً بما هو مأساويّ في الحياة ، احساساً اصدق من احساس أي شاعر انجليزيّ آخر منذ شيكسبير ، وكان هذا بالضبط لانه كان يتمتع تمتعاً أرهف منهم بجمال العالم . اننا في هذا القرن نشمخ على سوانا من السابقين فيما يتعلق بما هو مأساوي . فإنا ، لكوننا أول من

تقبل فكرة تفاهة الحياة الانسانية وخلوها من المعنى ، وأول من تذوق هذه الفكرة ، نعتقد بأننا ايضاً أول من فهم المأساة الانسانية . ولكننا في الحقيقة آخر من تفهم ذلك ؛ فالمأساوي ، ككل شيء آخر في تجربة الانسان ، لا يبرز الى الحياة البروز كله الا في وجود نقيضه . ان بطلنا الحديث المخيب الذي يواجه عبث العالم بعين ساخرة ثم يرفض ان يقتل نفسه ، لا لأنه راغب في الحياة ، بل لأن مثابرته في هذه المجابهة التي لا معنى لها تمنحه شعوراً بالنبل الرواقيّ ، ليس شخصية مأساوية . فالمرء لكي يتذوق المأساة الانسانية ، يجب ان يتذوق في الوقت نفسه امكان السعادة الانسانية ، فان معرفة أي منهما ، السعادة او المأساة ، لا يمكن ان تتم الا اذا عُرفتا معاً في لحظة واحدة .

وهذا ما فهمه كيتس منذ بداية حياته المختصرة كشاعر ، ومن خلال هذه المعرفة قام برحلته نحو المعلوم . انك تجد ايمانه هذا في قصائد كثيرة ولكنه على أوضحه في قصيدة « أغنية الى الكآبة » . هذه القصيدة في الحقيقة ليست ابداً القصيدة التي يوحي بها العنوان ، بل بالأحرى تعريفاً بما يمكننا تسميته بالشعور المأساوي . فالكآبة في القصيدة ليست ذلك الخمول الكدر الذي توحي به الكلمة ، أي انه ليس حالة من حالات العقل يجب شفاؤها بأسرع وقت ممكن او تخديرها أو اغراقها في النسيان الآنيّ او الدائم :

لا ، لا ! لا تذهبي الى ليذي ! ولا تعصري

سم الذئب ، المتين الجذور ، لتستخرجي خمره المسموم ؛

ولا تتركي جبينك الشاحب لتقبله

ظلال الليل ، كرمة بروسربين الحمراء ...

بل على العكس ، فان الكآبة سر من اسرار الأسى ، « لوعة متيقظة في الروح » ، على المرء ان يتذوقها الى النهاية :

... عندما تهبط رعشة الكآبة
فجأة من السماء كغيمة باكية ...
إرْوِ أساك ...

وهذا الأسى لا يمكن ان يروى الا بنقيضه – بتلون الدنيا الجميل ، بالجمال العابر :

... بوردة صباحية ،
او بقوس قزح فوق الموجة الرملية المالحة ،
او بثروة أزهار عود الصليب المستديرة ؛
او ، ان أبدت حبيبتك غضباً ثرا ،
احبس يدها الناعمة ، ودعها تهذي ،
واشرب من أعماق عينيها النادرتين .

انه لا يمكن ان يروى الا بنقيضه لأن هذه اللوعة المتيقظة في الروح انما تعيش **هناك** ، انها « **تقطن** مع الجمال » –

... الجمال الذي يجب ان يموت ؛
والفرح ايضاً ، فيده أبداً على شفتيه
مودعة ؛ والغبطة المتألمة عن كثب ،
التي تحول سما وفم النحلة لم يزل يرتشف :
بلى ، في هيكل الفرح نفسه
تبني الكآبة المحجبة ضريحها الملوكيّ ...

والرجل الوحيد الذي يستطيع ان يدرك هذه الكآبة ، الرجل الوحيد الذي يستطيع ان « يتذوق الأسى الكامن في قوتها ، ويتأرجح بين انصابها الضبابية »

هو الرجل القادر على نقيضها ، القـــادر على الفرح ، الذي تؤهله قوته على ان يكون جريئاً على تقبل الفرح . فضريحه الملوكي :

لا يراه الا من استطاع لسانه القويّ

ان يفجر عنب الفرح على سقف حلقه الناعم . . .

ان جيلنا مولع بترديد ملاحظة ييتس بأن حياة المرء لا تبدأ بحق الا عندما يدرك ان الحياة مأساة . ان ما يقوله كيتس في « أغنية الى الكآبة » شيء اكثر ، شيء ينساه منطق زمننا : وهو ان المرء لا يفهم ان الحياة مأساة – ان المرء لا يكتسب الاحساس المأساويّ – الا عندمـا يجرؤ على ان يتذوق ويُحِب ذاك الذي سيأخذه الموت .

ولكن قصيدة « أغنية الى الكآبة » هي نقطة انطلاق لا مرحلة وصول في تلك السفرة نحو المعلوم التي كان على كيتس ان يخوضها . غير ان جرأة المغامرة لا تقاس ولا يحكم على نجاحها او فشلها الا بقصيدتين أخريين هما «أغنية الى عندليب» و « أغنية في زهرية اغريقية » ، فان هاتين القصيدتين ليستا تقريراً عن تناقضات التجربة الانسانية ، انهما ليستا تأكيداً بأن الضدين كلٌّ واحد ، كما هي قصيدة « أغنية الى الكآبة » ، بل انهما **اكتشاف** لهذه الوحدانية .

تبدأ قصيدة « أغنية الى عندليب » « بحانوت القلب المـــليء بالخرق العتيقة والعظام » حيث يتعين على جميع الاشياء الفانية ان تبدأ : بتجربة انسانية مشتركة . فهنالك طائر يغني ورجل يصغي – طائر يغني غناء رائعاً حتى انه يكاد يبدو متحرراً من الزمان والمكان ، ورجل يصغي من مكانه في الزمان . هنالك عندليب ، وهنالك من يسمعه . انه لقاء عرفته الاغلبية منا ، ومع ان الكلمات التي تصفه ليست كلمات في متناول يدنا او حتى كلمات نختارهـــا بانفسنا – فالمرادفات في أية لغة تتغير خلال قرن ونصف – الا اننا نفهمها . ولقد أسرنا

جميعاً وأوقظت اذهاننا فجأة في وقت او في آخر ، وغالباً مـــا كان ذلك في شبابنا ، بمظهر ما من مظاهر هذه الأرض التي نعيش فيها ، بما نسميه « جمالها » ، ونحن نتراوح بين معرفتنا لما نعني بهذه الكلمة وبين عدم تأكدنا من معرفتنا لها . ولقد شعرنا جميعاً بما يشعر به المستمع الذي تتحدث عنه القصيدة ، سواء اعترفنا بذلك لأنفسنا أم لم نعترف .

قلبي يتوجع ، وخدر ناعس يضني
حسي ، كأنني شربت من الشوكران ،
او أفرغت منوماً فاتراً في عروقي
منذ لحظة ، وباتجاه نهر ليذي غرقت :
لا ، ليس حسداً من حظك السعيد ،
بل لسعادتي القصوى بسعادتك ، —
لأنك ، يا حورية الاشجار الخفيفة الجناح ،
في مكان منغوم
بين خضرة الزان والظلال التي لا تحصى ،
تغنين عن الصيف بانسياب صوتك الغني .

ان الانسان ان فاجـــأته لحظة مشبعة بجمال هذه الأرض وهو صاح متيقظ متعرٍّ لها، غاص في أعماق السعادة العظيمة، وان يغوص في أعماق سعادة عظيمة هو ان يشعر بلمسة الألم . كل هذا جزء مما نعرفه معاً عن حياتنا ومما نستطيع ان نتذكره، ولكنه، في قصيدة كيتس ليس شيئاً يتذكره الشاعر، بل انه يحدث ـ يحدث في الكلمات نفسها ـ في الشكل الذي تكوّنه الكلمات للصوت والمعنى .

غير ان في تجربتنا المشتركة لهذا اللقاء مع العندليب شيئاً اكثر . فليس فيه فقط ذلك الألم في القلب الذي تسببه لحظة الجمال ، بل ان فيه ايضاً شوقاً خاصاً، هو جزء منه ، الى :

... أتـْرُكُ العالم لا يراني أحد ،
واتلاشى معك بعيداً في الغابة المعتمة :
اتلاشى بعيداً ، أذوب ، وانسى تماماً
ما لم تعرفه أنت بين الأوراق قطّ ،
الارهاق ، والحمى ، والقلق
هنا ، حيث يجلس البشر ويسمعون بعضهم بعضاً يئنون ؛
حيث يهز الشلل شعيرات اخيرة حزينة بيضاء،
حيث يحول الشباب شاحباً، وهزيلاً كالشبح، ثم يموت ؛
حيث مجرد التفكير يملؤك حزناً
ويأساً كئيب العين...

ان في الجمال، بالرغم من ان العالم هـــو الذي يرينا اياه – يرينا اياه نصف رؤية – غرابة تضعه ضد العالم ، ما وراء حدود العالم، حتى ان حبنا له، وشوقنا اليه – شوقنا الذي قد يكون أرهف تشوفاتنا الانسانية – هو في نفسه تناقض : فاننا، لكي نصل إلى العندليب، يجب أن نترك عالمنا الفاني، ولعلنا يجب ان نترك حتى نفوسنا الفانية وراءنا .

وتجد قصيدة « اغنية الى عندليب » في هذا التناقض بالذات ينبوعها والقوة التي تدفعه. ان القصيدة عند كيتس، كما هي لدى جميع الشعراء الكبار الاصيلين، ليست التعبير الكامل عن فكرة مصممة سلفاً، بل هي نفسها تمثل تطور الفكر من ادراك الى ادراك ، ومن احساس الى احساس ؛ وهذا التطور الحي لا يبرز في اية قصيدة من قصائد كيتس بحيوية اكثر مما يبرز في هذه القصيدة . ان القصيدة تبدأ في لحظة لقاء الرجل والاغنية، في نقطة المفارقة . ثم تنتقل الى ملاحقة الاغنية، ولكنها ملاحقة هي في البـــدء اقرب الى الهروب من هذا العالم القبيح منها الى البحث عن المغَنّـِي غير المرئي – هروب عن طريق اقدم وسائل الافلات :

آه لجرعة خمر !
بُردت دهراً طويلاً في جوف الارض...

آه لدنّ مفعم بدفء الجنوب...
كي اشرب، واترك العالم لا يراني احد،
واتلاشى معك بعيداً...

انه هروب يكاد يضيع حالاً في ادراك الشاعر أنّ تجنب العالم والاغنية التي حققها العندليب ليسا شيئاً واحداً . ان المرء قد ينسى متاعبه بجرعة من الخمر ، بل لا شك انه ينساها لمدة قصيرة – ينسى الشقاء والمعاناة في عالم يغدو فيه كيتس الفتى شاحباً وهزيلاً كشبح، ثم يموت – ولكن الانسان لا يطير ولا يستطيع ان يطير مطاوعاً لرغبته ، حتى بدنّ مفعم بدفء الجنوب . ان فهود السكْر لا تكفي للقاء مع العندليب . وهكذا فان الملاحقة تبدأ مرة ثانية – هـــذه المرة نتيجة لنزوة، لطفرة من طفرات الخيال :

بعيداً ! بعيداً ! سأطير اليك
لا في عربة باخوس واصحابه
بل على جناح الشعر اللامرئي...

وتنجح الطفرة او لعلها تبدو كذلك :

اني معك الآن ! رقيق هو الليل...

لقد التقى العصفور والمستمع في غابات الخيال حيث لا يمكن رؤية شيء رؤيـــة فعلية عن طريق « ملاك الاستدلال المترابط » ذاك، بل ان كل شيء يجب ان يحس او يخمن :

... لا ضوء هنا،
الا ما يهب من السماء مع الانسام
خلال الظلمات الخضراء والدروب الطحلبية الملتوية .

ان الاعشاب والغابة وشجيرات الزعرور انما نميز بعبيرها، بل ان هنا، في حرية هذا الظلام المتخيل، ازهاراً لم يحن موعدها بعد :

انا لا استطيع رؤية ما ينمو عند قدمي من ازهار،
او البخور الناعم المتعلق بالاغصان،
ولكن، في الظلام المعطر، أخمّن كل عبير
منحه الشهر الملائم
الى الحشيش، والغابة وشجر الفاكهة البرية ؛
ازهار الزعرور البيضاء، والعليق الريفيّ ؛
والبنفسج السريع الذبول المغلف بالاوراق ؛
وطفلة منتصف ايار الاولى،
وردة المسك المليئة بالخمر المندّى،
مرعى الذباب المهمهم في اماسي الصيف .

ولكن بالرغم من ان الخيال قد شق طريقه الى الظلام المعطّر حيث يغني العندليب، وبالرغم من ان العالم بكل حمّاه وقلقه بعيد قصي – بعيد جداً حتى الضياع – فان الملاحقة لم تنته . فلم يزل العصفور يغني والمستمع يصغي – « انت » و « انا » . فالاغنية نفسها لم تؤخذ، لم تمتلك : والجمال الذي اشتقته طويلاً ليس **ملكي** . ولماذا ؟ لان ذات المستمع، هوية المستمع، لم تزل بين الطرفين .

ان هذه العقبة الاخيرة هي التي تقف دائماً بين العاشق والجمال الذي يشتاق اليه ، الجمال الذي لن يمتلكه ابداً مهما تحدث عن « تملكه » اياه . وهذه العقبة الاخيرة هي التي تقـــاطع القصيدة مرة اخرى – وتقطع الطريق على الملاحقة الصعبة .

في الظلام أصغي ؛ ولكم
كنت نصف عاشق للموت المريح...

ويصغي المستمع، ولكن ما يفكر فيه ليس الاغنية، بل الموت، اضمحلال الهوية :

الآن اكثر من اي وقت مضى، يبدو خصباً ان اموت،
ان اتلاشى بلا ألم في منتصف الليل،

بينما تسكب انت روحك الى الفضاء
في نشوة كهذه النشوة ! ...

وهكذا تبدأ الملاحقة الطويلة من جديد . فان كان الخيال قد اخفق في انتصاره، كما اخفقت فهود النشوة الساكرة، فلعل الموت اذن هو الحاكم الوحيد للتناقض في قلب الشوق للجمال : « ان اتلاشى بلا ألم في منتصف الليل، / بينما تسكب انت روحك في الفضاء ... » .

ولكن هذه الطفرة الثالثة تخفق قبل ان تبدأ . فان يموت الانسان بالنسبة لنفسه يعني موته بالنسبة للاغنية ايضاً، اي ان يموت **بالنسبة** للاغنية لا **فيها** :

وتستمر انت في الغناء، ولكن عبثاً تكون لي اذناي –
لقد حالتا تراباً ازاء موسيقاك العالية .

وينبجس ، على هذا الفشل، ادراك لطبيعة هذه الاغنية التي جذبت المستمع الى هذا الحد – ادراك توصل اليه رجال كثيرون قبل جون كيتس اذ واجهوا جمال العالم ، ولكن لم يتوصل اليه احد بمثل هذه القوة وهذه الثقة . **فهذه الاغنية لا يمكن ان يمتلكها احد ابداً لا في المكان ولا في الزمان ولا خارجهما** . انها لا يمكن ان تُمتلك وراء حدود المكان والزمان لان السامع لا يستطيع ان يكون هناك لكي يمتلكها . وهي لا يمكن ان تمتلك ضمن هذه الحدود لان ما يجذب السامع ليس ضمن العالم الفاني – بل ذلك الجمال الخالد الذي يبدو انه يعد به :

انك لم تولد للموت، ايها الطائر الخالد !

لقد قال ماكسويل اندرسون (Maxwell Anderson) مرة ان في كل مسرحية جيدة الحبك مشهداً يدرك فيه البطل مشكلته ويواجهها . وهذا هو مشهد هذا الادراك في دراما قصيدة «اغنية الى عندليب» . فالمستمع الآن يدرك ان الطائر الصغير في غابة الزان ليس هو الذي اجتذبه، ولا نغم الاغنية الصغيرة –

بـــل الغناء نفسه ، الغناء الخالد الذي لا تستطيع الاجيال الجائعة ان تدوسه، والذي اصغى اليه الاباطرة والفلاحون، وهو ما كان القلب الانساني يسمعه دائماً:

انك لم تولد للموت، ايها الطائر الخالد !
ولن تدوسك الاجيال الجائعة ؛
فالصوت الذي اسمعه هذه الليلة الفانية قد سمعه
في الازمنة القديمة الامبراطور والمهرج :
ولعلها نفس الاغنية التي شقت طريقها
الى قلب راعوث الحزين عندما وقفت،
باكية، مستوحشة، بين نباتات الذرة الغريبة .

ولكن لحظة الادراك لا تنتهي بخيال راعوث ، فالمستمع لم يتعرف فقط على الاغنية نفسها : بل ايضاً على طبيعة ملاحقته هذه التي تلاحق الاغنية . فان استحال على السامع ان يبلغ الطائر وان يمتلك اغنيته ، فان محاولة الوصول الى الاول وامتلاك الثاني وَهْمٌ — وهم باستطاعته ان يغوي الانسان بما يبعد عن هذا العالم الفاني حيث تعاش الحياة على انواعها . و « ذلك الصوت الذي اسمعه هذه الليلة الفانية » قد يكون :

نفس الصوت الذي طالما
فتن نوافذ سحرية، تنفتح على زبد
البحار الخطرة، في بلاد الجن المهجورة .

ان بعض القراء يظنون العـــالم الذي تصفه هذه الابيات عالم جمال بريّ تعمره الجنيات ، عالماً يُشتهى، ولكنهم مخطئون . فما معنى **خطر** الا ان يكون مفعماً بالخطر ؟ وهل تعني كلمة **مهجور** في مدلولها الحقيقي ، المدلول الذي استعملها به ميلتون، معنًى غير مقفر ، ومتروك ومنبوذ، هجره الجنس البشري ونبذه الناس؟

وما هي «بلاد الجن» هذه ؟ أهي أراضي الجن في مسرحية « حلم ليلة في منتصف الصيف » أم هي بلاد المسحورين والضائعين التي زارها الفارس المدجج في قصيدة كيتس (السيدة عديمة الشفقة) (La Belle Dame Sans Merci) مع الطفلة الجنية ؟ — تلك البلاد التي حلم انه رأى فيها « ملوكاً شاحبين وأمراء / ومحاربين شاحبين ، شاحبين جميعاً شحوب الموت » — وحلم أنّ «شفاههم الجائعة في الظلام / انفتحت عن فجوة كبيرة وهي تنذر انذاراً فظيعاً » ؟

ان القصيدة نفسها لا تترك شكاً في معنى هذه الابيات، فان كلمة **مهجورة،** المرددة مرتين ، هي التي تقطع الملاحقة جميعها وتحمل القصيدة الى نهايتها . وما كان في البدء أغنية الطائر نفسه وهو يغني « عن الصيف بانسياب صوته الغني » ، ثم أغنية الطائر الذي تخيّله العقل «تسكب انت روحك في الفضاء/ في نشوة كهذه النشوة » ، ثم أغنية « الطائر الخالد » التي عرفها البشر منذ بدء تاريخهم ؛ تصبح الآن أغنية اغراء خطر باستطاعته ان يغوي قلوب البشر ويحملها على التطلع الى ما هو أبعد من عالم الناس جميعاً، الى عـــالم جميل مخيف يخطط بحاره الخطرة الزبد الرماديّ في بلاد مفزعة لا يعرفها البشر . ويقيناً ان تكرار الكلمة يعود الى هذا الادراك النهائي لخطورة ملاحقة الاغنية، كل هذه المدة الطويلة وكل هذه المسافة البعيدة . لقد اعتبر روبرت بريدجز R. Bridges التكرار ضعفاً : « ... ان ادخال المقطع الاخير مصطنع » . غير انه كان مخطئاً بلا شك . فلقد حدث مع كل واحد منا اننا سمعنا انفسنا نتلفظ بكلمة لم نفهم معناها كل الفهم حتى نطقنا بها ، وهكذا رددناها مرتين . وييتس ، في قصيدة « المجيء الثاني » يعيد الكلمات التي تؤلف عنوان القصيدة ، بهذه الطريقة ، كما يردد كيتس بالطريقة نفسها ، وللسبب نفسه ، كلمة « مهجورة » . انها تدله على معناه الذي يقصد اليه :

. . . مهجورة .
مهجورة ! الكلمة ذاتها كجَرَس
يدق ليعيدني منك الى ذاتي الوحيدة !

كان المستمع قد انطلق في البدء من ذاته – لكي يضيع ذاته في تلك الاغنية البالغة السعادة . وكان يرجو بابتعاده عن ذاته ، بضياعه في زواله وانعدامه ، ان يتوصل الى الاغنية وقد استحالت نشوة . وهو يعود الآن الى نفسه ، وقد هجر الملاحقـــة الخطرة . ان تلك الكلمة المكررة هي التي تعيده وبالتالي توفـّر المحور الذي يجعل القصيدة والملاحقة تدوران حول نفسيهما . فمع كلمة مهجورة ، مع رنين ذلك الجرس الحديديّ ، تنتهي المطاردة ، تنتهي المطاردة الروحية ، ويعاد الخيال على اعقابه منعوتاً بأنه مجرد « تصور » :

... التصور لا يستطيع ان يَخْدَع جيداً
كما عرف عنه ، ذلك الجني المخادع ...

لقد تغير كل شيء ، واصبحت الاغنية « نشيداً منتحباً » ، وأصبح « العصفور » عصفوراً حقيقياً الآن ، يطير بعيداً فوق حقول مألوفة :

فوق المروج القريبة والساقية الهادئة
وعلى سفح التل ...
الى ان ترى غناءه
... يدفن بعيداً
في طرق الوادي المجاورة ...

حتى الشوق والألم اصبحا غير حقيقيين :

أكان رؤيا ، أم حلماً في اليقظة ؟
لقد تلاشت تلك الموسيقى : – اتراني أصحو أم أنام ؟

ان ما حصل هو ان الكلمة التي قالها الشاعر في البدء ليصف بها عالم ما وراء العالم الذي تستطيع ملاحقتنا للعندليب ان تغرينا بالنزوع اليه ، أصبحت ، في

نطقه بها ، حكماً على ذلك العالم وعلى تلك الملاحقة التي تستطيع ان تحمل المستمع الى كل ذلـك المدى البعيد . ان الخيال ، لكونه قادراً على ان يقودنا بعيداً عن العالم الانساني ، يستطيع ان يكون خطراً ، كما ادرك رامبو وكما ادرك ييتس من بعده . ان باستطاعته ان يكون خطراً ليس على الرجال الذين يتمتعون بخيـال خصب فحسب ، بل على من يعيشون بالخيال ايضاً ؛ خطراً على الشاعر نفسه ، لأنه ان تبعه لأبعد مما ينبغي وراء العالم الانساني فسيتوقف عن ان يكون شاعراً ويصبح مجرد حالم . لم يكن جون كيتس ، مثلما كان رامبو، بحاجة الى ترك فن الشعر ليكتشف هذا . ولم يكن بحاجة الى الانتظار ليعرف ذلك كما فعل ييتس ؛ بـــل انه ادركه بنفسه لدى كتابته لهذه القصيدة التي تعود في النهاية ، بمحض الارادة ، الى « ذاتي الوحيدة » ، حسب قوله .

وداعاً ! التصور لا يستطيع ان يخدع جيداً
كما عُرف عنه ...

ان نقاد « أغنية الى عندليب » الذين يفسرون القصيدة كتقرير للبحث عن اشراقة رؤيا انتهت بالفشل يخطئون ولا شك في فهمهم لبنائها وللهجتها . ان مأساة القصيدة ليست مأساة جماليّة خاصة بالشاعر ؛ بل هي مأساة عالمية تنتظم جميع البشر . فان لم تـُمتلك الأغنية في القصيدة فما ذاك الا لانها لا يمكن ان تـُمتلك في عالم التجربة الانسانية حيث لا يستطيع المرء ان يضيع حياً في الجمال الذي يحب ، ولا ان يضيع فيه في الموت ، ولا ان يتبعه الى ما وراء العالم حيث لا يمكن ان تعيش الذات أبداً . وان العودة الى الذات الوحيدة في نهاية القصيدة ليست عودة الاخفاق والانكسار ، انها عودة الادراك – عودة ذاك الذي **يُظهر** الواقع . فانا جميعنا يجب ان نعود الى الذات الوحيدة لنعيش او لنموت ، فنحن انما نموت في وحدة ذواتنا، وفي وحدة ذواتنا نبدأ بالحياة . لقد كان كيتس ، كما نعرف من رسالته في مفكرته الى أخيه وزوجة أخيه ، لا يتعاطف كثيراً مع الفكرة المسيحية الشائعة بأن الحياة على الأرض تبرر بالهرب المأمول الى الحياة في

السماء . بل ان الحياة على الأرض ، رغم تعاستها ، كانت مبررة بالنسبة الى كيتس في حد ذاتها . فلقد قال ان الذات ، الهوية ، انما تتحقق هنا ، في هذا « الوادي حيث تصنع الذات » . ولذلك فان العودة الى هذه الهوية – بعد ملاحقة أغنية العندليب الى نهاية العالم والى ما ورائه – لا تعني الاعتراف بالانكسار والاخفاق، بـــل تؤكد تماسك الذات الانسانية . وان لم يُر العندليب قط ولا امتُلكت الأغنية ، الا ان المستمع يقف هناك ، لا شك في ذلك .

وان حلاً كهذا قد لا يضع نهاية للشوق الذي تنبع القصيدة منه، ولكنه حلّ على كل حال، فانـــه يضع ذلك الشوق وجهاً لوجه مع التناقض الذي يمثّله – تناقض المستمع والاغنية – تناقض الجمال ومُشاهد الجمال الذي لا يستطيع ان يأخذ ذاك الذي يرغب فيه اكثر من اي شيء آخر . وهذا هو اكثر التناقضات في وعينا الانساني عمقاً، فلو ضاع هذا الوعي كما يشتهي فيما يحب، فانه لن يستطيع ان يستمر في الحب – ولا ان يكون . وان قصيدة « اغنية الى عندليب » تترك هذا التناقض سليماً، تماماً مثلما تتركه الحياة، ولكنها تقربه من احاسيسنا باكثر مما استطاع ان يقترب من قبل .

وهنا، في هذا الحل الدرامي، يكمن الفرق الجوهريّ بين هذه القصيدة وبين « قصيدة في زهرية اغريقية » . فان الوضعية الانسانية في القصيدتين متشابهة – وضعيّة تناقضية تجعل – في «الزهرية الاغريقية» – اشد العواطف سرعة في الزوال تتواجه، وذلك البقاء الدائم الذي يتوق الانسان اليه ، وتحيل الزوال ديمومة : فان الاشخاص المرسومين على الزهرية هم رجال وآلهة وعذارى انغمسوا جميعاً في « ملاحقة مجنونة »، في « صراع للهرب » – ولكنهم ايضاً ممثلون لا حراك بهم في خلود من حجر . ثم ان نمو القصيدة يشبه نمو قصيدة « اغنية الى عندليب »، اي ان سلسلة من المدركات الدرامائية تتحقق وتتتابع في القصيدتين، وان « مشهداً يتم فيه ادراك السر » يقرر الفعل في كلتيهما . غير ان الحل في « قصيدة في زهرية اغريقية » يختلف كل الاختلاف عن صورة الذات الوحيدة التي تستمع

الى تلاشي « نشيد العندليب المنتحب » . فان « قصيدة في زهرية اغريقية » تنتهي **بعبارة تقريرية** — عبارة من اشهر العبارات في الادب الانجليزي، ومن اشدها اثارة للجدل والنقاش :

الجمال هو الحقيقة، والحقيقة هي الجمال، — هذا كل
ما تعرفونه على الارض، وكل ما تحتاجون الى معرفته .

ان اختلاف الرأي في هذه الكلمات المعدودات اختلاف فائق للعادة . فالسير آرثر كيلر ـ كوتش ، الذي أشرف على جمع « كتاب اكسفورد للشعر الانجليزي » — وهو مجموعة شعرية كانت يوماً موضع اعجاب - ينظر اليها على اعتبار انها تعبير عن فرضية مجردة ويتخذ موقفاً نقدياً مخالفاً فيقول محتجاً بصرامة : « علينا ان نقرر بحزم ان هذه الملاحظة ملاحظة مبهمة بالنسبة الى اي امرىء علمته الحياة ان يواجه الحقائق ويحدد مصطلحاته ؛ انها في الحقيقة استنتاج غير مثقف، وان كان صدوره عن فتى حدث يشفع لمقابلته بالتسامح . . . » ويزيد ت . س. اليوت — وهو من اهم النقاد في هذا القرن — على ذلك فيقول ان العبارة التي تكونها هذه الكلمات « تبدو لي خالية من المعنى : او لعل كونها خالية من المعنى نحوياً يخفي معنى آخر عني » . ولكن اليوت لا يفسر كيفية « خلوها من المعنى نحوياً »، الا انه يحدد مصطلحاته هذه بمقارنة عبارة كيتس بعبارة شيكسبير « النضج هو كل شيء» التي « تنضوي على معنى عاطفي عميق لا يحمل، على الاقل ، مغالطة حرفية » ، وبعبارة دانتي « La sua voluntade è nostra pace» التي يقول عنها اليوت انها صادقة **حرفياً** . غير ان شاعراً متميزاً آخر كان قد سبق اليوت كناقد بريطاني متفوق، كان يحمل رأياً مخالفاً في عبارة كيتس ولكنه رأي صارم ومفرر كرأي اليوت . لم يكن روبرت بريدجز من المعجبين بالقصيدة ككل فقد بدت له « غير متنامية » ، و «رتيبة»، و «مشتتة» ، فكان تأثيرها بالنسبة اليه تأثيراً «فقيراً برغم جمالها»، الى ان نصل الى الابيات الاخيرة ؛ فاذا بها « رائعة جداً ، تحدث نوعاً من الانتعاش بلهجتها القوية المباشرة » .

وهكذا ، بتضارب آراء النقاد على هذا النحو حول قيمة عبـــارة كيتس كعبارة يصبح من الواضح اننـــا لا يمكن ان نصل الى أية نتيجة بفصلنا نهاية القصيدة عن القصيدة ، او بمقارنتنا للاثنتين معاً . « فالعبارة » يجب ان تقرأ ضمن القصيدة . والسؤال ليس سؤالنا ما اذا كان الجمال حقاً هو الحقيقة والحقيقة هي حقـــاً الجمال . ان السؤال هو كيف يمكن لهذه المعادلة الغريبة التي تبادل مـــا بين الجمال والحقيقة وتجعل تكافؤهما ، ان لم نقل هويتهما المتبادلة ، خلاصة المعرفة الأرضية الضرورية ، كيف يمكن ان تمتّ هذه المعـــادلة الى القصيدة نفسها بصلة ؟

ولكن ما هي القصيدة نفسها ؟ ان موضوعها هو ، بالطبع ، كما يدل عليه عنوانها ، زهرية اغريقية : « شكل اثينيّ » و « رجـــال وعذارى من المرمر منقوشون عليه » . ولكن اتكون القصيدة مجرد وصف لهذا الشكل الاثيني ، الذي قد يكون الشاعر رآه في متحف ما بعد صنعه بألفي سنة ؟

أنت ، يا عروس السكون التي لم تهتك قط ،

أنت يا ربيبة الصمت والزمن البطيء ،

يا ابنة الغابة التي بلت التاريخ ...

قد يكون هذا أي شيء لكنه ليس وصفاً : العروس التي لم تهتك : عروس ، ولكنها في انتظار ان تصبح عروساً بعد . يبدو ان الزهرية ، بالرغم من قدمها ، لم تزل فطرية بعد . انها ليست أثراً تركها الزمن وراءه وأحاط بها الآن الصمت الذي يبدو انه يفصل جميع الأعمال الفنية القديمة . انها ربيبة الزمن والصمت — شيء احتضنه الزمن والصمت ، واعتنيا به — ولم تزل بعد كالطفل . ان كل مـــا قاله الشاعر عن الزهرية متناقض . فان الهدوء الذي يمسك بها لا يلمسها ومـــع ذلك فانها محاطة بهذا السكون الخالي من الحركة ، بذلك «الهدوء» ، احاطة

صميمية ، كأنها عروس . لقد عاشت مع الصمت والزمن البطيء ومع ذلك فهي فتية .

وما يصدق على الكلمات كمعان يصدق اكثر على الكلمات كأصوات . فليس في الشعر الانجليزي ايقاع اجمل وأشد سحراً من ايقاع هذه الضربات الاثنتي عشرة الأولى ؛ فالوزن البطيء والمقاطع المنزلقة تحمل اغراء هائلاً . ولكن ليس في الشعر الانجليزي ايضاً أصوات مجردة عن الزمن وخالدة كأصداء أحرف الخمسة الطويلة [١] .

ولعل الاصوات تكشف لنا اكثر مما يفعل المعنى طبيعة التناقض الذي تعبر عنه الزهرية . انه تناقض اللانهاية والحاضر — « الحاضر الخالد » في العمل الفنيّ — ذلك التناقض الذي تتخيله قلوبنا الانسانية ولا تعرفه الطبيعة . ان هذا التناقض هو الذي يمنح كل تلك الرهافة الحادة لذينك البيتين الاولين . وهذا التناقض هو الذي يصبح اكثر وضوحاً كلما اقتربت القصيدة من الزهرية ورأت عن قرب « رجالاً وعذارى من المرمر منقوشين عليها » . فلو كانت الزهرية مجرد زهرية اغريقية ، لكانت هذه الشخوص تنتمي الى ماضي التراث الاغريقي ولم يحتج الشاعر الى ان يسألها أي سؤال ؛ فانها كانت خليقة بان تنتمي الى « ذلك الوقت » ، لا الى « الآن » . ولكن ، لان الزهرية هي ما هي ، فان الشخوص هذه تنتمي الى الماضي والى الحاضر **معاً** .

اية اسطورة مطرزة الاوراق تحوم حولك
تتحدث عن الآلهة او البشر ، او عن الاثنين معاً ،
في تيمبي او وديان اركاديا ؟
اي رجال او آلهة هؤلاء ؟ وأية عذارى مترددات ؟

---

(١) هنا يومىء الكاتب الى النص الانجليزي بالطبع : Thou still unravish'd bride of quietness, thou föster-child of Silence and slow Time.

اية مطاردة مجنونة ؟ اي صراع للهرب ؟
اية مزامير ودفوف ؟ اية نشوة عنيفة ؟

قد يكون المكان تيمبي او وديان اركاديا – ولكن الاسطورة ليست اسطورة من الماضي . انهـا اسطورة ذات موضوع هو موضوع الحياة المشبوب دوماً . هؤلاء الرجال والنساء يعيشون في لانهاية هي ايضاً اكثر لحظات **الحاضر** كثافة . والخيال الذي اسرهم في قفص الشكل قد اسرهم احياء فيه –

دافىء الى الابد، ولك ان تمنح المتعة بعد،
الى الابد لاهث، والى الابد فتيّ . . . .

ان عبارة « لاهث الى الابد » هي التي تكشف خيال التناقض المأساويّ .

فهذه الشخوص الحية المشتهية لن تصل ابـداً الى غاية مشتهاها ، لان حاضر الزهرية الخالد لا يستطيع ان يتغير ابداً . انه لا يستطيع ان يصبح فيما بعـد حاضراً آخر يمنح الاكتفاء :

ايها الفتى الجميل، تحت الاشجار، انك لن تستطيع ترك
اغنيتك، ولن تستطيع هذه الاشجار ان تعرى ابداً ؛
ايها العاشق الجريء، لن تتمكن من التقبيل، ابداً، ابداً،
ولو كنت قريباً من الهدف . . .

ولكن هذه المأساة ليست مهمة بالنسبة الى القصيدة، او على الاقل، انها ابسط المأساتين . ان الحياة على الزهرية ـ هذا الحاضر الخالد الذي صوّره الخيـال وهـو على وشك ان يكون ـ اغنى من حياتنا الفانية التي تعرف الاكتفاء والانكسار :

. . . ولكن، لا تحزن ؛
انها لن تذبل، ولو انك لم تنل هناءك ،

فتعشق انت الى الابد، وتظل هي الى الابد جميلة !

قد يميل المرء الى الظن بأن نبض القصيدة قد توقف هنا . فتناقض عالم الفن ، عالم الخيال ، قد أعطي هيئة وشكلاً ، كما اعتُرف بالتضاد الكامن فيه ودوفع عن الخيال بالرغم من العيب الماثل . و « الفكرة » التي عزاها روبرت بريدجز الى القصيدة والقائلة بأن « الفن المثالي » يفوق الطبيعة « بسبب تعبيره الذي لا يتغير أبداً عن الكمال» ؛ تلك الفكرة قد وضحت هنا تمام الوضوح وقام عليها البرهان في هذا البيت : و « ستعشق أنت الى الأبد ، وتظل هي الى الأبد جميلة » ؛ فلماذا لا تنتهي القصيدة اذن ؟

ولكنها لا تنتهي ، بل تستمر وتعيد تأكيدها ، وتكرره فوق ذلك ، بالحاح لا يقوّي عقيدتنا :

آه ايتها الاغصان السعيدة ، السعيدة ! التي لا تستطيع ان تخلع
أوراقها ، او ان تودع الربيع ؛
آه أيها الموسيقيّ السعيد ، الذي لا يكل ،
العازف الى الأبد أغاني هي أبداً جديدة ؛
وأنت أيها الحب الاكثر سعادة ، أنت أيها الحب الاشد سعادة !
دافىء الى الأبد ، ولك ان تمنح المتعة بعد ،
الى الأبد لاهث ، والى الأبد فتيّ ؛
كل الهوى الانساني الطليق ،
الذي يترك القلب حزيناً متخماً ،
والجبين محترقاً ، واللسان يابساً .

لم كل هذا الالحاح ؟ لم كل هذه « السعادة » المفرطة ؟ انه ليبدو من غير المحتمل ان جون كيتس ، وهو ذو احساس مرهف لا يقل عن احساسنا نحن على

الأقل ، لم يسمع ما نسمع نحن في هذه الأبيات المليئة بالاحتجاج الشديد . وانه ليبدو أمراً غير محتمل ايضاً ان لا يكون شاعر قادر على التحكم بأدوات الشعر ، مثل كيتس ، قد تقصد الحصول على النتائج التي تنجم عن التكرار الملح لكلمة « سعيد » . ولعل هذه الأغصان وهـؤلاء الموسيقيين والعشاق الذين تضاعفت سعادتهم ست مرات لانهم لن يعيشوا أبداً حتى نهاية الموسم ، او نهاية الاغنية ، او نهاية الحب ، لعلهم ، بالنسبة الينا نحن قراء هذه الابيات ، أسعد مما ينبغي ، ولعل الحياة في لا نهاية الخيال هي ، بالنتيجة ، أقل كالاً مما يُظن . ولكن ان حدث وشعرنا بهذا بسبب تركيب الابيات ، أفلا يمكن ان يكون شعورنا ذاك شعوراً مفروضاً بالقوة لان الابيات بنيت على هذا الشكل؟ او لا يحتمل ان تكون المقارنة بين هذه السعادة المفرطة و « الهوى الانساني الطليق » الذي يحمل الاشباع الى القلب والبياس الى اللسان مقصودة هنا ايضاً ؟

لا شك ان هذا ممكن في قصيدة لكيتس . وانه لأمر أكيد في « قصيدة في زهرية اغريقية » ؛ فان نغمة القصيدة وموضوعها ايضاً انما يتغيران في هذه المجابهة :

من القادمون الى التضحية ؟
ويا أيها الكاهن الغامض ، الى أي مذبح أخضر
تقود تلك العِجْلة التي تجأر الى السماوات ،
وقد زينت اطرافها الحريرية بالأكاليل ؟
أية بلدة صغيرة قرب النهر او على شاطىء البحر ،
او فوق الجبل بقلعتها المسالمة ،
قد أخليت من أهلها هذا الصباح التقيّ ؟..

لقد تركت القصيدة الزهرية هنـا ، فالبلدة ليست منقوشة على الزهرية . ونحن لا نستطيع ان نعين مكانها ، وان نقرر ان كانت تقع في مكان مـا على

الجبل ، او قرب النهر او على شاطىء البحر – هذه اسئلة كانت خليقة بأن تجد لها جواباً لو ان البلدة كانت مرئية . ان أهل البلدة يدخلون وحدهم في الاسطورة التي لا يتغير فيها شيء – حيث لن يستطيع العاشق أبداً ان ينال غـاية حبه . ولكن هؤلاء المتعبدين الورعين ، بعكس العـاشق ، لا يملكون أي يقين بنوال النعمة الخالدة . ان يقينهم مختلف ، ومثله ايضاً يقين بلدتهم الخالد :

ويا أيتها البلدة الصغيرة ، ان شوارعك
ستظل صامتة الى الأبد ؛ ولن ترجع
نفس واحدة لتتحدث عن سر اقفارك .

هذه هي لحظة التعرف في « قصيدة في زهرية اغريقية » ، كما كان تكرار كلمة « مهجورة » يحمل لحظة التعرف في قصيدة « أغنية الى عندليب » . فلكي يملأ سطح الزهرية بهذه الاشخاص في محاولاتهم الأبدية للوصول الى نهاية ما ، كان لزاماً ان تُخلى بلدة ما على هذه الأرض المتغيرة من البشر الفانين ؛ أي ان ثمناً انسانياً يجب ان يدفع مقابل هذا الحاضر الخالد الذي يستطيع الخيال ان يخلقه . وبين هذا الثمن والتناقض في فكرة العروس التي لم تغتصب علاقة ما ؛ ولكن ما هو نوع هذه العلاقة ؟

ان القصيدة تلتفت الى هذا السؤال في المقطع الاخير ، واللهجة الآن تصبح رصينة ومباشرة . ولم تعد الزهرية تمثل لحظة اللهـــاث الأبديّ الذي يتلذذ بالتناقض . انها «قالب» و «شكل» – وباختصار ، انها عمل فني . وشخوصها لم يعودوا شخوصاً أمسك بهم الهوى الخالد ، شخوصاً في تلك الرقصة التي تعد بحصول ما لن يحصل أبداً . انهم « رجال وعذارى من المرمر » يعيشون لا في « اسطورة » بل في « وشي » ، في قطعة منمقة ؛ لا في الماضي ولا في الحاضر بل في الحجر . أما عن الخلود ، فان الدور الوحيد الذي تلعبه هذه الزهرية الجديدة فيه هو قدرتها – قدرة أي عمل من أعمال الفن – على ان « تجردنا من أفكارنا » – ان تدفعنا بعيداً عن متناول الفكر :

أيها الشكل الاثيني ! أيتها الهيئة الجميلة ! ذات الوشي
المزين برجال وعذارى من المرمر منقوشين عليه ،
وأغصان الغابات ، والاعشاب المداسة ؛
أنت ، أيها الشكل الصامت ، تجردنا من أفكارنا
كما يفعل الخلود : أيها المرعى البارد !
عندما ستذهب الشيخوخة بهذا الجيل ،
ستبقى أنت ، في قلب هموم أخرى
غير همومنا ، صديقاً للانسان ، تقول له ...

وهنا يرد البيتان اللذان سببا هذا التضارب الكبير في الآراء فالزهرية التي أعيدت الى ذاتها الآن، والى «قالبها» و « شكلها » ، والى شخوصها المرمرية تود ان تقول للانسان هذا [1] :

الجمال هو الحقيقة، والحقيقة هي الجمال — هذا كل
ما تعرفونه على الارض، وكل ما تحتاجون الى معرفته .

ان كان هذا هو حلّ القصيدة — ومن الواضح انه الحل النهائي — فانه يجب ان يحل مشكلة العلاقة المتناقضة بين السعادة التي لا تنتهي والبلدة المهجورة التي تقف امامهـــا . ولكن ما علاقة « الحقيقة » و « الجمال » بهذه الاشياء ؟ ما **هو** « الجمـــال » في القصيدة ؟ اليس هو « الحكاية المزدهرة »، « الاسطورة المطرزة الاوراق »، اسطورة اولئك العشاق المشتهين الى الابد ؟ وان كان « الجمال » في القصيدة هو ذلك الخلود، افلا تكون « الحقيقة » هي المقابل : « حقيقة » البلدة

---

(١) انني اتفق مع دوجلاس بوش D. Bush في الاعتقاد بان الزهرية تنطق البيتين كليهما ليس فقط لان الاستاذ بوش هو موضع الثقة الاول بل ايضاً لانه يبدو صاحب الحجة الاقوى .

الصغيرة التي اخليت من سكانها لكي تملأ بهـــم اسطورة الزهرية التي لا تتغير ؟ انني امين بان اقول انها كذلك، وان اقول ان « الحقيقة » في القصيدة هي النظام المنضوي في الزمن : و « الجمال » في القصيدة هو النظام الذي يفرضه الخيال . ولقد كان كلاهما هناك منذ بدء الحركة، وقد تشابكا في تناقض خَلَـق بلا شك ذلك التوثب والتوتر في القصيدة .

ولكن كيف يحل هذا التناقض في قول غريب يساوي بين الجمال والحقيقة — ويوحد بين الواحد والآخر ؟ لعله امر مفهوم ان يكون الجمال ، اي النظام الذي يفرضه الخيال ، هو الحقيقة، اي حقيقة عالم الزمن . اننا نعرف من الفقرة الشهيرة في كتاب كيتس لبيلي انه كان يعتقد هذا : « انني لست متأكداً من شيء الا من قدسية عواطف القلب وصدق الخيال . فما يعتبره الخيال جمالاً يجب ان يكون الحقيقة». ونحن نعرف ما يعني، من القصيدة نفسها، فالقصيدة في المقاطع الاولى قد وقعت حقاً على الجمال **وجعلته** حقيقياً — حقيقياً في عالم الزمن . لقد اوقفت الهـــوى، والمطاردة، والموسيقى، وحتى تورق الشجر، وامسكت بها جميعها — اوقفتها **كما هي** وامسكت بها تحت جناح الخلود، وارغمتنا على الرؤية، لا بما قالته لنا، بل بالتدليل على ان صورة الحياة هذه، اذا ما اوقفت واسرت، هي صادقة بالنسبة الى **الحياة** : على أن الحب، وان لم يتحقق ابداً، **يظل** هـــو الحب — لا الحب المثالي، بل «الحب النابض اللاهث» . والجمال، اي النظام الذي يفرضه الخيـــال لم **يوصف** في القصيدة على انه الحقيقة ، اي النظام المنضوي في الزمن ، بل انه **اصبح** الحقيقة في القصيدة ومن اجلها . والخيال، وهو السلاح الوحيد الذي يملكه البشر في صراعهم مع الزمن ومع فنائهم ومع جريان العالم بعيداً ، قد دلل على انه هو نفسه قويٌ كالزمن ؛ فلقد احال الجمال الذي أسره حقيقة .

ولكن، اذا كان هذا يبرر النصف الاول من المعادلة بين الجمال والحقيقة، فما الذي يعنيه اذن النصف الثاني منها ؟ لِمَ لا تترك العبارة كما وردت في الرسالة الى

بيلي ؟ اظن اننا نستطيع ان نجيب على هـــذا السؤال بالقصيدة نفسها . انه لم يمكن ترك العبارة على حالها لان لممارسة القوة التي يملكها الخيال على تحويل الجمال الى حقيقة ثمناً يدفعه المرء : انه البلدة المهجورة . فان يعيش المرء في الخيـــال فقط ، في الحاضر الخالد الذي يستطيع الخيال ان يفرضه على مرور الزمن وجريانـــه ، معناه ان يهجر المرء العالم الانساني ويتركه . ولذا فيجب ادخال اصطلاح آخر اذا كانت المعادلة ستظل متماسكة . ان سيطرة العالم الفاني على الخيال سيطرة يجب ان يقبلها الخيال من اجل الخيال في نفس اللحظة التي يؤكد فيها المرء سيطرة الخيال على العالم الفاني . ان « جمال » الزمن – جمال التجربة – جمال ما كان كيتس يسميه «بالظرف»، جمال « حقل الاحداث الخصب »، يجب ان يُقبل في نفس اللحظة التي يؤكّد فيها المرء « صدق » هذه الحقائق الخالدة التي يستطيع الخيال ان يحميها من الزمن ومن الظروف . فان استطعنا تحقيق هذا تمكنت المعادلة من اتمام نفسها واصبحت كاملة . فالمرء لن يعود الى التأكيد بان الجمال الذي يأسره الخيال يجب ان يكون حقيقة فحسب، بل انه سيقول ايضاً ان ما يقدمه الزمن كحقيقة يجب ان يقبله الخيال كجمال ، جمال تلك الظروف التي اعلن كيتس ان هوية الانسان تتكون فيها .

ان اليوت، كما الحت سابقاً، يزدري « عبارة » كيتس، بمقارنتها بعبارة دانتي « في ارادته سلامنا » . ولكن كلمات كيتس، بالنسبة الي ، تحمل معنى بالمفهوم ذاته . صحيح ان الوعـــد في « قصيدة في زهرية اغريقية » ليس راحة البال، « فالهمّ » الانساني سيبقى ما دام البشر باقين . غير ان العبارة تحمل وعداً رغم كل شيء – الوعد بان الانسان يستطيع ان يجابه الهم اذا كان قادراً على تقبل جمال الحقيقة الكاملة وكمال حقيقة الجمال . ويبدو لي ان المعنى النهـــائي الذي يستطيع الشعر ان يستوعبه يبزغ في هذه الابيات . لقد سأل ييتس نفسه « ما معنى الغناء باكمله ؟ » واجاب : « لتتلاشَ جميع الاشياء » . فان نواجه حقيقة فناء العالم ونصوغ منها الاغاني، ونصنع منها الجمال، لا يعني اننا نحل لغز حياتنا الفانية، ولكن قد يساعدنا ذلك، على ان نحقق شيئاً اكثر .

فهرس الاعلام

— أ —

— ب —

— د —

— ر —

— ك —

– ل –

– م –

فهرس الموضوعات

ف. ب. (٩١)

١٩٦٣

